DD
35
.S75
1832
v.2
SMRS

DE L'ALLEMAGNE.

DE

L'ALLEMAGNE,

PAR Mme LA BARONNE DE STAËL.

TOME SECOND.

LONDRES.

DULAU ET COMPe., ÉDITEURS.

1832.

DE L'ALLEMAGNE.

CHAPITRE XVII.

LES BRIGANDS, ET DON CARLOS, DE SCHILLER.

Schiller, dans sa première jeunesse, avait une verve de talent, une sorte d'ivresse de pensée qui le dirigeait mal. *La Conjuration de Fiesque*, *l'Intrigue et l'Amour*, enfin *les Brigands*, qu'on a joués sur le théâtre français, sont des ouvrages que les principes de l'art, comme ceux de la morale, peuvent réprouver; mais, depuis l'âge de vingt-cinq ans, les écrits de Schiller furent tous purs et sévères. L'éducation de la vie déprave les hommes légers, et perfectionne ceux qui réfléchissent.

Les Brigands ont été traduits en français, mais singulièrement altérés; d'abord on n'a pas tiré parti de l'époque qui donne

un intérêt historique à cette pièce. La scène se passe dans le quinzième siècle, au moment où l'on publia dans l'Empire l'édit de paix perpétuelle, qui défendait tous les défits particuliers. Cet édit fut très-avantageux, sans doute, au repos de l'Allemagne ; mais les jeunes gentilshommes, accoutumés à vivre au milieu des périls et à s'appuyer sur leur force individuelle, crurent tomber dans une sorte d'inertie honteuse, quand il fallut se soumettre à l'empire des lois. Rien n'était plus absurde que cette manière de voir; toutefois, comme les hommes ne sont d'ordinaire gouvernés que par l'habitude, il est naturel que le mieux même puisse les révolter, par cela seul que c'est un changement. Le chef des brigands de Schiller est moins odieux qu'il ne le serait dans le temps actuel, car il n'y avait pas une bien grande différence entre l'anarchie féodale sous laquelle il vivait, et l'existence de bandit qu'il adopte ; mais c'est précisément le genre d'excuse que l'auteur lui donne, qui rend sa pièce plus dangereuse. Elle a produit, il faut en convenir, un mauvais effet en Alle-

magne. Des jeunes gens, enthousiastes du caractère et de la vie du chef des brigands, ont essayé de l'imiter. Ils honoraient leur goût pour une vie licencieuse du nom d'amour de la liberté, et se croyaient indignés contre les abus de l'ordre social, quand ils n'étaient que fatigués de leur situation particulière. Leurs essais de révolte ne furent que ridicules; néanmoins les tragédies et les romans ont beaucoup plus d'importance en Allemagne que dans aucun autre pays. On y fait tout sérieusement, et lire tel ouvrage, ou voir telle pièce, influe sur le sort de la vie. Ce qu'on admire comme art, on veut l'introduire dans l'existence réelle. Werther a causé plus de suicides que la plus belle femme du monde; et la poésie, la philosophie, l'idéal enfin, ont souvent plus d'empire sur les Allemands que la nature et les passions même.

Le sujet des *Brigands* est comme celui d'un grand nombre de fictions, qui toutes ont pour origine la parabole de l'Enfant prodigue. Un fils hypocrite se conduit bien en apparence; un fils coupable a de bons

sentimens, malgré ses fautes. Cette opposition est très-belle sous le point de vue religieux, parce qu'elle nous atteste que Dieu lit dans les cœurs; mais elle a de grands inconvéniens, lorsqu'on veut inspirer trop d'intérêt pour le fils qui a quitté la maison paternelle. Tous les jeunes gens dont la tête est mauvaise s'attribuent en conséquence un bon cœur, et rien n'est plus absurde cependant que de se supposer des qualités, parce qu'on se sent des défauts; cette garantie négative est très-peu certaine, car de ce que l'on manque de raison, il ne s'ensuit pas du tout qu'on ait de la sensibilité : la folie n'est souvent qu'un égoïsme impétueux.

Le rôle du fils hypocrite, tel que Schiller l'a représenté, est beaucoup trop haïssable. C'est un des défauts des écrivains très-jeunes, de dessiner avec des traits trop brusques; on prend les nuances dans les tableaux pour de la timidité de caractère, tandis qu'elles sont la preuve de la maturité du talent. Si les personnages en seconde ligne ne sont pas peints avec assez de vérité

dans la pièce de Schiller, les passions du chef des brigands y sont exprimées d'une manière admirable. L'énergie de ce caractère se manifeste tour-à-tour par l'incrédulité, la religion, l'amour et la barbarie : ne trouvant point à se placer dans l'ordre, il se fait jour à travers le crime; l'existence est pour lui comme une sorte de délire qui s'exalte tantôt par la fureur, et tantôt par le remords.

Les scènes d'amour entre la jeune fille et le chef des brigands qui devait être son époux, sont admirables d'enthousiasmé et de sensibilité; il est peu de situations plus touchantes que celle de cette femme parfaitement vertueuse, s'intéressant toujours, au fond du cœur, à celui qu'elle aimait avant qu'il se fût rendu criminel. Le respect qu'une femme est accoutumée de ressentir pour l'homme qu'elle aime, se change en une sorte de terreur et de pitié, et l'on dirait que l'infortunée se flatte encore d'être, dans le ciel, l'ange protecteur de son coupable ami, alors qu'elle ne peut plus devenir son heureuse compagne sur la terre.

On ne peut juger de la pièce de Schiller dans la traduction française. On n'y a conservé, pour ainsi dire, que la pantomime de l'action; l'originalité des caractères a disparu, et c'est elle qui seule peut rendre une fiction vivante; les plus belles tragédies deviendraient des mélodrames, si l'on en ôtait la peinture animée des sentimens et des passions. La force des événemens ne suffit pas pour lier le spectateur avec les personnages; qu'ils s'aiment ou qu'ils se tuent, peu nous importe, si l'auteur n'a pas excité notre sympathie pour eux.

Don Carlos est aussi un ouvrage de la jeunesse de Schiller, et cependant on le considère comme une composition du premier rang. Ce sujet de don Carlos est un des plus dramatiques que l'histoire puisse offrir. Une jeune princesse, fille de Henri II, quitte la France et la cour brillante et chevaleresque du roi son père, pour s'unir à un vieux tyran tellement sombre et sévère, que le caractère même des Espagnols fut altéré par son règne, et que, pendant long-temps, la nation porta l'empreinte de son maître. Don

Carlos, fiancé d'abord à Elisabeth, l'aime encore quoiqu'elle soit devenue sa belle-mère. La réformation et la révolte des Pays-Bas, ces grands événemens politiques, se mêlent à la catastrophe tragique de la condamnation du fils par le père : l'intérêt individuel et l'intérêt public se trouvent réunis au plus haut degré dans cette tragédie.

Plusieurs écrivains ont traité ce sujet en France; mais on n'a pu, dans l'ancien régime, le mettre sur le théâtre; on croyait que c'était manquer d'égards à l'Espagne que de représenter ce fait de son histoire. On demandait à M. d'Aranda, cet ambassadeur d'Espagne, connu par tant de traits qui prouvent la force de son caractère et les bornes de son esprit, la permission de faire jouer une tragédie de *Don Carlos*, que l'auteur venait d'achever, et dont il espérait une grande gloire. *Que ne prend-il un autre sujet?* répondit M. d'Aranda. — M. l'ambassadeur, lui disait-on, faites attention que la pièce est terminée, que l'auteur y a consacré trois ans de sa vie.—Mais, mon Dieu,

reprenait l'ambassadeur, n'y a-t-il donc que cet événement dans l'histoire ? Qu'il en choisisse un autre. — Jamais on ne put le faire sortir de cet ingénieux raisonnement, qu'appuyait une volonté forte.

Les sujets historiques exercent le talent d'une tout autre manière que les sujets d'invention ; néanmoins, il faut peut-être encore plus d'imagination pour représenter l'histoire dans une tragédie, que pour créer à volonté les situations et les personnages. Altérer essentiellement les faits, en les transportant sur la scène, c'est toujours produire une impression désagréable ; on s'attend à la vérité, et l'on est péniblement surpris quand l'auteur y substitue la fiction quelconque qu'il lui a plu de choisir ; cependant l'histoire a besoin d'être artistement combinée pour faire effet au théâtre, et il faut réunir tout à la fois, dans la tragédie, le talent de peindre le vrai et celui de le rendre poétique. Des difficultés d'un autre genre se présentent quand l'art dramatique parcourt le vaste champ de l'invention ; on dirait qu'il est plus libre, cependant rien n'est

plus rare que de caractériser assez des personnages inconnus, pour qu'ils aient autant de consistance que des noms déjà célèbres. Léar, Othello, Orosmane, Tancrède, ont reçu de Shakespeare et de Voltaire l'immortalité, sans avoir joui de la vie; toutefois les sujets d'invention sont d'ordinaire l'écueil du poète, par l'indépendance même qu'ils lui laissent. Les sujets historiques semblent imposer de la gêne; mais quand on saisit bien le point d'appui qu'offrent de certaines bornes, la carrière qu'elles tracent et l'élan qu'elles permettent, ces bornes mêmes sont favorables au talent. La poésie fidèle fait ressortir la vérité comme le rayon du soleil les couleurs, et donne aux événemens qu'elle retrace l'éclat que les ténèbres du temps leur avaient ravi.

L'on préfère en Allemagne les tragédies historiques, lorsque l'art s'y manifeste, comme le *Prophète du passé* (1). L'auteur qui veut composer un tel ouvrage doit se

(1) Expression de Frédéric Schlegel, sur la pénétration d'un grand historien.

transporter tout entier dans le siècle et dans les mœurs des personnages qu'il représente, et l'on aurait raison de critiquer plus sévèrement un anachronisme dans les sentimens et dans les pensées que dans les dates.

C'est d'après ces principes que quelques personnes ont blâmé Schiller d'avoir inventé le caractère du marquis de Posa, noble Espagnol, partisan de la liberté, de la tolérance, passionné pour toutes les idées nouvelles qui commençaient alors à fermenter en Europe. Je crois qu'on peut reprocher à Schiller d'avoir fait énoncer ses propres opinions par le marquis de Posa; mais ce n'est pas, comme on l'a prétendu, l'esprit philosophique du dix-huitième siècle qu'il lui a donné. Le marquis de Posa, tel que l'a peint Schiller, est un enthousiaste allemand; et ce caractère est si étranger à notre temps, qu'on peut aussi bien le croire du seizième siècle que du nôtre. Une plus grande erreur, peut-être, c'est de supposer que Philippe II pût écouter long-temps avec plaisir un tel homme, et qu'il lui ait donné même pour un instant sa confiance. Posa dit avec raison, en

parlant de Philippe II : — « Je faisais d'i-
» nutiles efforts pour exalter son âme, et,
» dans cette terre refroidie, les fleurs de ma
» pensée ne pouvaient prospérer. » Mais Philippe II ne se fût jamais entretenu avec un jeune homme tel que le marquis de Posa. Le vieux fils de Charles-Quint ne devait voir, dans la jeunesse et l'enthousiasme, que le tort de la nature et le crime de la réformation ; s'il avait pu se confier un jour à un être généreux, il eût démenti son caractère et mérité le pardon des siècles.

Il y a des inconséquences dans le caractère de tous les hommes, même dans celui des tyrans ; mais elles tiennent par des liens invincibles à leur nature. Dans la pièce de Schiller, une de ces inconséquences est singulièrement bien saisie. Le duc de Medina-Sidonia, général avancé en âge, qui a commandé l'invincible *Armada* dissipée par la flotte anglaise et les orages, revient, et tout le monde croit que le courroux de Philippe II va l'anéantir. Les courtisans s'écartent de lui, nul n'ose l'approcher ; il se jette aux genoux de Philippe, et lui dit : « Sire,

» vous voyez en moi tout ce qui reste de la
» flotte et de l'intrépide armée que vous
» m'aviez confiées. — Dieu est au-dessus
» de moi, répond Philippe ; je vous ai en-
» voyé contre des hommes, mais non pas
» contre des tempêtes ; soyez considéré
» comme mon digne serviteur. » Voilà de la magnanimité ; et cependant à quoi tient-elle ? à un certain respect pour la vieillesse, dans un monarque étonné que la nature se soit permis de le faire vieux ; à l'orgueil, qui ne permet pas à Philippe de s'attribuer à lui-même ses revers, en s'accusant d'un mauvais choix ; à l'indulgence qu'il se sent pour un homme abaissé par le sort, lui qui voudrait qu'un joug quelconque courbât tous les genres de fierté, excepté la sienne ; enfin, au caractère même d'un despote, que les obstacles naturels révoltent moins que la plus faible résistance volontaire. Cette scène jette une lueur profonde sur le caractère de Philippe II.

Sans doute le personnage du marquis de Posa peut être considéré comme l'œuvre d'un jeune poète qui a besoin de donner

son âme à son personnage favori, mais c'est une belle chose en soi-même que le caractère pur et exalté, au milieu d'une cour où le silence et la terreur ne sont troublés que par le bruit souterrain de l'intrigue. Don Carlos ne peut être un grand homme; son père doit l'avoir opprimé dès l'enfance : le marquis de Posa est un intermédiaire qui semble indispensable entre Philippe et son fils. Don Carlos a tout l'enthousiasme des affections du cœur; Posa, celui des vertus publiques : l'un devrait être le roi, l'autre l'ami; et ce déplacement même dans les caractères est une idée ingénieuse : car serait-il possible que le fils d'un despote sombre et cruel fût un héros citoyen? où aurait-il appris à estimer les hommes? Est-ce par son père, qui les méprise, ou par les courtisans de son père, qui méritent ce mépris? Don Carlos doit être faible pour être bon, et la place même que son amour tient dans sa vie, exclut de son âme toutes les pensées politiques. Je le répète donc, l'invention du personnage du marquis de Posa me parait nécessaire pour représenter dans la pièce

les grands intérêts des nations, et cette force chevaleresque qui se transformait tout-à-coup par les lumières du temps en amour de la liberté. De quelque manière qu'on eût pu modifier ces sentimens, ils ne convenaient pas au prince royal ; ils auraient pris en lui le caractère de la générosité, et il ne faut pas que la liberté soit jamais représentée comme un don du pouvoir.

La gravité cérémonieuse de la cour de Philippe II est caractérisée d'une manière bien frappante, dans la scène d'Elisabeth avec ses dames d'honneur. Elle demande à l'une d'elles ce qu'elle aime le mieux, du séjour d'Aranjuez ou de Madrid ; la dame d'honneur répond que les reines d'Espagne ont coutume, depuis des temps immémoriaux, de rester trois mois à Madrid, et trois mois à Aranjuez. Elle ne se permet pas le moindre signe de préférence pour un séjour ou pour un autre ; elle se croit faite pour ne rien éprouver, en aucun genre, qui ne lui soit commandé. Elisabeth demande sa fille; on lui répond que l'heure fixée pour qu'elle la voie n'est pas encore arrivée. Enfin,

le roi paraît, et il exile pour dix ans cette même dame d'honneur si résignée, parce qu'elle a laissé la reine une demi-heure seule.

Philippe II se réconcilie un moment avec don Carlos, et reprend sur lui, par une parole de bonté, tout l'ascendant paternel. — « Voyez, lui dit Carlos, les cieux s'abais-
» sent pour assister à la réconciliation d'un
» père avec son fils. » —

C'est un beau moment que celui où le marquis de Posa, n'espérant plus échapper à la vengeance de Philippe II, prie Élisabeth de recommander à don Carlos l'accomplissement des projets qu'ils ont formés ensemble pour la gloire et le bonheur de la nation espagnole. « Rappelez-lui dit-il,
» quand il sera dans l'âge mûr, rappelez-
» lui qu'il doit porter respect aux rêves de
» sa jeunesse. » En effet, quand on avance dans la vie, la prudence prend à tort le pas sur toutes les autres vertus; on dirait que tout est folie dans la chaleur de l'âme; et cependant, si l'homme pouvait la conserver encore quand l'expérience l'éclaire, s'il héritait du temps sans se courber sous son

poids, il n'insulterait jamais aux vertus exaltées, dont le premier conseil est toujours le sacrifice de soi-même.

Le marquis de Posa, par une suite de circonstances trop embrouillées, a cru servir don Carlos auprès de Philippe, en paraissant le sacrifier à la fureur de son père. Il n'a pu réussir dans ses projets; le prince est conduit en prison, le marquis de Posa va l'y trouver, lui explique les motifs de sa conduite, et, pendant qu'il se justifie, un assassin envoyé par Philippe II, le fait tomber, atteint d'une balle meurtrière, aux pieds de son ami. La douleur de don Carlos est admirable; il redemande le compagnon de sa jeunesse à son père qui l'a tué, comme si l'assassin conservait encore le pouvoir de rendre la vie à sa victime. Les regards fixés sur ce corps immobile qu'animaient naguère tant de pensées, don Carlos, condamné lui-même à périr, apprend tout ce qu'est la mort dans les traits glacés de son ami.

Il y a dans cette tragédie deux moines, dont les caractères et le genre de vie sont en contraste : l'un, c'est Domingo, le con-

fesseur du roi ; et l'autre, un prêtre retiré dans un couvent solitaire, à la porte de Madrid. Domingo n'est qu'un moine intrigant, perfide et courtisan, confident du duc d'Albe, dont le caractère disparaît nécessairement à côté de celui de Philippe ; car Philippe prend à lui seul tout ce qu'il y a de beau dans le terrible. Le moine solitaire reçoit, sans les connaître, don Carlos et Posa, qui se sont donné rendez-vous dans son couvent, au milieu de leurs plus grandes agitations. Le calme, la résignation du prieur qui les accueille, produisent un effet touchant. « A ces murs, dit le pieux soli-
» taire, finit le monde. »

Mais rien dans toute la pièce n'égale l'originalité de l'avant-dernière scène du cinquième acte, entre le roi et le grand inquisiteur. Philippe, poursuivi par sa jalouse haine contre son propre fils, et par la terreur du crime qu'il va commettre, Philippe envie ses pages qui dorment paisiblement au pied de son lit, tandis que l'enfer de son propre cœur le prive de tout repos. Il envoie chercher le grand-inquisiteur, pour le

consulter sur la condamnation de don Carlos. Ce moine cardinal a quatre-vingt-dix ans ; il est plus âgé que ne le serait Charles-Quint, dont il a été le précepteur ; il est aveugle, et vit dans une solitude absolue ; les seuls espions de l'inquisition viennent lui apporter des nouvelles de ce qui se passe dans le monde ; il s'informe seulement s'il y a des crimes, des fautes ou des pensées à punir. A ses yeux, Philippe II, âgé de soixante ans, est encore jeune. Le plus sombre, le plus prudent des despotes, lui paraît un souverain inconsidéré, dont la tolérance introduira la réformation en Europe ; c'est un homme de bonne foi, mais tellement desséché par le temps, qu'il apparaît comme un spectre vivant que la mort a oublié de frapper, parce qu'elle le croyait depuis long-temps dans le tombeau.

Il demande compte à Philippe II de la mort du marquis de Posa : il la lui reproche, parce que c'était à l'inquisition à le faire périr ; et, s'il regrette la victime, c'est parce qu'on l'a privé du droit de l'immoler.

Philippe II l'interroge sur la condamnation de son fils : — « Ferez-vous passer en moi, » lui dit-il, une croyance qui dépouille de » son horreur le meurtre d'un fils ? » — Le grand-inquisiteur lui répond : — « Pour » apaiser l'éternelle justice, le fils de Dieu mourut sur la croix. » — Quel mot ! quelle application sanguinaire du dogme le plus touchant !

Ce vieillard aveugle fait apparaître avec lui tout un siècle. La terreur profonde que l'inquisition et le fanatisme même de ce temps devaient faire peser sur l'Espagne, tout est peint par cette scène laconique et rapide ; nulle éloquence ne pourrait exprimer ainsi une telle foule de pensées mises habillement en action.

Je sais que l'on pourrait relever beaucoup d'inconvenances dans la pièce de *Don Carlos ;* mais je ne me suis pas chargée de ce travail, pour lequel il y a beaucoup de concurrens. Les littérateurs les plus ordinaires peuvent trouver des fautes de goût dans Shakespeare, Schiller, Goethe, etc. ; mais quand il ne s'agit dans les ouvrages de

l'art que de retrancher, cela n'est pas difficile : c'est l'âme et le talent qu'aucune critique ne peut donner : c'est là ce qu'il faut respecter partout où on le trouve, de quelque nuage que ces rayons célestes soient environnés. Loin de se réjouir des erreurs du génie, l'on sent qu'elles diminuent le patrimoine de la race humaine, et les titres de gloire dont elle s'enorgueillit. L'ange tutélaire que Sterne a peint avec tant de grâce, ne pourrait-il pas verser une larme sur les défauts d'un bel ouvrage, comme sur les torts d'une noble vie, afin d'en effacer le souvenir?

Je ne m'arrêterai pas davantage sur les pièces de la jeunesse de Schiller, d'abord, parce qu'elles sont traduites en français, et secondement, parce qu'il n'y manifeste pas encore ce génie historique qui l'a fait si justement admirer dans les tragédies de son âge mûr. *Don Carlos* même, quoique fondé sur un fait historique, est presque un ouvrage d'imagination. L'intrigue en est trop compliquée; un personnage de pure invention, le marquis de Posa, y joue

un trop grand rôle ; on dirait que cette tragédie passe entre l'histoire et la poésie, sans satisfaire entièrement ni l'une ni l'autre : il n'en est certainement pas ainsi de celles dont je vais essayer de donner une idée.

CHAPITRE XVIII.

WALSTEIN ET MARIE STUART.

Walstein est la tragédie la plus nationale qui ait été représentée sur le théâtre allemand : la beauté des vers et la grandeur du sujet transportèrent d'enthousiasme tous les spectateurs à Weimar, où elle a d'abord été donnée, et l'Allemagne se flatta de posséder un nouveau Shakespeare. Lessing, en blâmant le goût français, et en se ralliant à Diderot dans la manière de concevoir l'art dramatique, avait banni la poésie du théâtre, et l'on n'y voyait plus que des romans dialogués, où l'on continuait la vie telle qu'elle est d'ordinaire, en multipliant seulement sur les planches les événemens qui arrivent plus rarement dans la réalité.

Schiller imagina de mettre sur la scène une circonstance remarquable de la guerre de trente ans, de cette guerre civile et re-

ligieuse qui a fixé pour plus d'un siècle, en Allemagne, l'équilibre des deux partis protestant et catholique. La nation allemande est tellement divisée, qu'on ne sait jamais si les exploits d'une moitié de cette nation sont un malheur ou une gloire pour l'autre; néanmoins, le *Walstein* de Schiller a fait éprouver à tous un égal enthousiasme. Le même sujet est partagé en trois pièces différentes : le *Camp de Walstein*, qui est la première des trois, représente les effets de la guerre sur la masse du peuple et de l'armée; la seconde, *les Piccolomini*, montre les causes politiques qui préparèrent les dissensions entre les chefs; et la troisième, *la mort de Walstein*, est le résultat de l'enthousiasme et de l'envie que la réputation de Walstein avait excités.

J'ai vu jouer le prologue, intitulé *le Camp de Walstein;* on se croyait au milieu d'une armée, et d'une armée de partisans bien plus vive et bien moins disciplinée que les troupes réglées. Les paysans, les recrues, les vivandières, les soldats, tout concourait à l'effet de ce spectacle;

l'impression qu'il produit est si guerrière, que lorsqu'on le donna sur le théâtre de Berlin, devant des officiers qui partaient pour l'armée, des cris d'enthousiasme se firent entendre de toutes parts. Il faut une imagination bien puissante dans un homme de lettres pour se figurer ainsi la vie des camps, l'indépendance, la joie turbulente excitée par le danger même. L'homme, dégagé de tous ses liens, sans regrets et sans prévoyance, fait des années un jour, et des jours un instant; il joue tout ce qu'il possède, obéit au hasard sous la forme de son général : la mort, toujours présente, le délivre gaîment des soucis de la vie. Rien n'est plus original, dans le camp de Walstein, que l'arrivée d'un capucin au milieu de la bande tumultueuse des soldats qui croient défendre la cause du catholicisme. Le capucin leur prêche la modération et la justice dans un langage plein de quolibets et de calembourgs, et qui ne diffère de celui des camps que par la recherche et l'usage de quelques paroles latines : l'éloquence bizarre et soldatesque du prêtre, la

religion rude et grossière de ceux qui l'écoutent, tout cela présente un spectacle de confusion très-remarquable. L'état social en fermentation montre l'homme sous un singulier aspect; ce qu'il a de sauvage reparaît, et les restes de la civilisation errent comme un vaisseau brisé, sur les vagues agitées.

Le camp de Walstein est une ingénieuse introduction aux deux autres pièces ; il pénètre d'admiration pour ce général dont les soldats parlent sans cesse, dans leurs jeux comme dans leurs périls : et quand la tragédie commence, on conserve l'impression du prologue qui l'a précédée, comme si l'on avait été témoin de l'histoire que la poésie doit embellir.

La seconde des pièces, intitulée les *Piccolomini*, contient les discordes qui s'élèvent entre l'empereur et son général, entre le général et ses compagnons d'armes, lorsque le chef de l'armée veut substituer son ambition personnelle à l'autorité qu'il représente, ainsi qu'à la cause qu'il soutient. Walstein combattait au nom de l'Autriche,

contre les nations qui voulaient introduire la réformation en Allemagne ; mais séduit par l'espérance de se créer à lui-même un pouvoir indépendant, il cherche à s'approprier tous les moyens qu'il devait faire servir au bien public. Les généraux qui s'opposent à ses désirs ne les contrarient point par vertu, mais par jalousie; et dans ces cruelles luttes, tout se trouve, si ce n'est des hommes dévoués à leur opinion, et se battant pour leur conscience. A qui s'intéresser ? dira-t-on : au tableau de la vérité. Peut-être l'art exige-t-il que ce tableau soit modifié d'après l'effet théâtral ; mais c'est toujours une belle chose que l'histoire sur la scène.

Néanmoins Schiller a su créer des personnages faits pour exciter un intérêt romanesque. Il a peint Max. Piccolomini et Thécla comme des créatures célestes, qui traversent tous les orages des passions politiques en conservant dans leur âme l'amour et la vérité. Thécla est la fille de Walstein ; Max., le fils du perfide ami qui le trahit. Les deux amans, malgré leur père, malgré

le sort, malgré tout, excepté leurs cœurs, s'aiment, se cherchent et se retrouvent dans la vie et dans la mort. Ces deux êtres apparaissent au milieu des fureurs de l'ambition, comme des prédestinés ; ce sont de touchantes victimes que le ciel s'est choisies, et rien n'est beau comme le contraste du dévouement le plus pur avec les passions des hommes, acharnés sur cette terre comme sur leur unique partage.

Il n'y a point de dénoûment à la pièce des Piccolomini ; elle finit comme une conversation interrompue. Les Français auraient de la peine à supporter ces deux prologues, l'un burlesque, et l'autre sérieux, qui préparent la véritable tragédie, la mort de Walstein.

Un écrivain d'un grand talent a resserré la *trilogie* de Schiller en une tragédie selon la forme et la régularité française. Les éloges et les critiques dont cet ouvrage a été l'objet, nous donneront une occasion naturelle d'achever de faire connaître les différences qui caractérisent le système dramatique des Français et des Allemands.

On a reproché à l'écrivain français de n'avoir pas mis assez de poésie dans ses vers. Les sujets mythologiques permettent tout l'éclat des images et de la verve lyrique ; mais comment pourrait-on admettre, dans un sujet tiré de l'histoire moderne, la poésie du récit de Théramène ? Toute cette pompe antique convient à la famille de Minos ou d'Agamemnon ; elle ne serait qu'une affectation ridicule dans les pièces d'un autre genre. Il y a des momens, dans les tragédies historiques, où l'exaltation de l'âme amène naturellement une poésie plus élevée : telle est, par exemple, la vision de Walstein (1), sa harangue après la révolte,

(1) Il est, pour les mortels, des jours mystérieux,
Où, des liens du corps notre âme dégagée,
Au sein de l'avenir est tout-à-coup plongée,
Et saisit, je ne sais par quel heureux effort,
Le droit inattendu d'interroger le sort.
La nuit qui précéda la sanglante journée,
Qui du héros du Nord trancha la destinée,
Je veillais au milieu des guerriers endormis ;
Un trouble involontaire agitait mes esprits.
Je parcourus le camp. On voyait dans la plaine

son monologue avant sa mort, etc. Toutefois la contexture et le développement de la pièce, en allemand comme en français, exigent un style simple, dans lequel on ne sente que la pureté du langage, et rarement sa magnificence. Nous voulons en France qu'on fasse effet, non-seulement à chaque scène, mais à chaque vers, et cela

Briller des feux lointains la lumière incertaine.
Les appels de la garde et les pas des chevaux
Troublaient seuls, d'un bruit sourd, l'universel repos.
Le vent qui gémissait à travers les vallées,
Agitait lentement nos tentes ébranlées,
Les astres, à regret perçant l'obscurité,
Versaient sur nos drapeaux une pâle clarté.
Que de mortels, me dis-je, à ma voix obéissent !
Qu'avec empressement sous mon ordre ils fléchissent !
Ils ont, sur mes succès, placé tout leur espoir.
Mais, si le sort jaloux m'arrachait le pouvoir,
Que bientôt je verrais s'évanouir leur zèle !
En est-il un du moins, qui me restât fidèle !
Ah, s'il en est un seul, je l'invoque, ô destin !
Daigne me l'indiquer par un signe certain.

WALSTEIN, par M. Benjamin-Constant de Rebecque, Acte II, Scène Ire, pag. 43.

est inconciliable avec la vérité. Rien n'est si aisé que de composer ce qu'on appelle des vers brillans; il y a des moules tout faits pour cela; ce qui est difficile, c'est de subordonner chaque détail à l'ensemble, et de retrouver chaque partie dans le tout, comme le reflet du tout dans chaque partie. La vivacité française a donné à la marche des pièces de théâtre un mouvement rapide très-agréable; mais elle nuit à la beauté de l'art quand elle exige des succès instantanés aux dépens de l'impression générale.

A côté de cette impatience qui ne tolère aucun retard, il y a une patience singulière pour tout ce que la convenance exige; et quand un ennui quelconque est dans l'étiquette des arts, ces mêmes Français, qu'irritait la moindre lenteur, supportent tout ce qu'on veut par respect pour l'usage. Par exemple, les expositions en récit sont indispensables dans les tragédies françaises; et certainement elles ont beaucoup moins d'intérêt que les expositions en action. On dit que des spectateurs italiens crièrent une

fois, pendant le récit d'une bataille, qu'on levât la toile du fond, pour qu'ils vissent la bataille elle-même. On a très-souvent ce désir dans nos tragédies, on voudrait assister à ce qu'on nous raconte. L'auteur du Walstein français a été obligé de fondre dans sa pièce l'exposition qui se fait d'une manière si originale par le prologue du camp. La dignité des premières scènes s'accorde parfaitement avec le ton imposant d'une tragédie française : mais il y a un genre de mouvement dans l'irrégularité allemande, auquel on ne peut jamais suppléer.

On a reproché aussi à l'auteur français le double intérêt qu'inspirent l'amour d'Alfred (Piccolomini) pour Thécla, et la conspiration de Walstein. En France, on veut qu'une pièce soit toute d'amour ou toute de politique, on n'aime pas le mélange des sujets ; et depuis quelque temps surtout, quand il s'agit des affaires d'état, on ne peut concevoir comment il resterait dans l'âme place pour une autre pensée. Néanmoins le grand tableau de la conspiration de Walstein n'est complet que par les malheurs mê-

mes qui en résultent pour sa famille ; il importe de nous rappeler combien les événemens publics peuvent déchirer les affections privées ; et cette manière de présenter la politique comme un monde à part dont les sentimens sont bannis, est immorale, dure et sans effet dramatique.

Une circonstance de détail a été blâmée dans la pièce française. Personne n'a nié que les adieux d'Alfred (Max. Piccolomini), en quittant Walstein et Thécla, ne fussent de la plus grande beauté ; mais on s'est scandalisé de ce qu'on faisait entendre, à cette occasion, de la musique dans une tragédie: il est assurément très-facile de la supprimer ; mais pourquoi donc se refuser à l'effet qu'elle produit? Lorsqu'on entend cette musique militaire qui appelle au combat, le spectateur partage l'émotion qu'elle doit causer aux amans, menacés de ne plus se revoir : la musique fait ressortir la situation ; un art nouveau redouble l'impression qu'un autre art a préparée ; les sons et les paroles ébranlent tour-à-tour notre imagination et notre cœur.

Deux scènes aussi tout-à fait nouvelles sur notre théâtre ont excité l'étonnement des lecteurs français : lorsque Alfred (Max.) s'est fait tuer, Thécla demande à l'officier saxon qui en apporte la nouvelle, tous les détails de cette horrible mort; et quand elle a rassasié son âme de douleur, elle annonce la résolution qu'elle a prise d'aller vivre et mourir près du tombeau de son amant. Chaque expression, chaque mot, dans ces deux scènes, est d'une sensibilité profonde; mais on a prétendu que l'intérêt dramatique ne pouvait plus exister quand il n'y a plus d'incertitude. En France, on se hâte, en tout genre, d'en finir avec l'irréparable. Les Allemands, au contraire, sont plus curieux de ce que les personnages éprouvent, que de ce qui leur arrive; ils ne craignent point de s'arrêter sur une situation terminée comme événement, mais qui subsiste encore comme souffrance. Il faut plus de poésie, plus de sensibilité, plus de justesse dans les expressions, pour émouvoir dans le repos de l'action, que lorsqu'elle excite une anxiété toujours croissante : on remarque à peine

les paroles, quand les faits nous tiennent en suspens; mais lorsque tout se tait, excepté la douleur, quand il n'y a plus de bangement au dehors, et que l'intérêt s'attache seulement à ce qui se passe dans l'âme, une nuance d'affectation, un mot hors de place frapperait, comme un son faux, dans un air simple et mélancolique. Rien n'échappe alors par le bruit, et tout s'adresse directement au cœur.

Enfin la critique la plus universellement répétée contre le Walstein français, c'est que le caractère de Walstein lui-même est superstitieux, incertain, irrésolu, et ne s'accorde pas avec le modèle héroïque admis pour ce genre de rôle. Les Français se privent d'une source infinie d'effets et d'émotions, en réduisant les caractères tragiques, comme les notes de musique ou les couleurs du prisme, à quelques traits saillans, toujours les mêmes; chaque personnage doit se conformer à l'un des principaux types reconnus. On dirait que chez nous la logique est le fondement des arts, et cette nature *ondoyante* dont parle Montaigne, est ban-

nie de nos tragédies; on n'y admet que des sentimens tout bons ou tout mauvais, et cependant il n'y a rien qui ne soit mélangé dans l'âme humaine.

On raisonne en France sur un personnage tragique comme sur un ministre d'état, et l'on se plaint de ce qu'il fait ou de ce qu'il ne fait pas, comme si l'on tenait une gazette à la main pour le juger. Les inconséquences des passions sont permises sur le théâtre français, mais non pas les inconséquences des caractères. La passion étant connue plus ou moins de tous les cœurs, on s'attend à ses égaremens, et l'on peut, en quelque sorte, fixer d'avance ses contradictions mêmes; mais le caractère a toujours quelque chose d'inattendu, qu'on ne peut renfermer dans aucune règle. Tantôt il se dirige vers son but, tantôt il s'en éloigne. Quand on a dit d'un personnage en France : — Il ne sait pas ce qu'il veut : — on ne s'y intéresse plus; tandis que c'est précisément l'homme qui ne sait pas ce qu'il veut, dans lequel la nature se montre avec une force et une indépendance vraiment tragiques.

Les personnages de Shakespeare font éprouver plusieurs fois dans la même pièce des impressions tout-à-fait différentes aux spectateurs. Richard II, dans les trois premiers actes de la tragédie de ce nom, inspire de l'aversion et du mépris ; mais quand le malheur l'atteint, quand on le force à céder son trône à son ennemi, au milieu du parlement, sa situation et son courage arrachent des larmes. On aime cette noblesse royale qui reparaît dans l'adversité, et la couronne semble planer encore sur la tête de celui qu'on en dépouille. Il suffit à Shakespeare de quelques paroles pour disposer de l'âme des auditeurs, et les faire passer de la haine à la pitié. Les diversités sans nombre du cœur humain renouvellent sans cesse la source où le talent peut puiser.

Dans la réalité, pourra-t-on dire, les hommes sont inconséquens et bizarres, et souvent les plus belles qualités se mêlent à de misérables défauts ; mais de tels caractères ne conviennent pas au théâtre; l'art dramatique exigeant la rapidité de l'action, l'on ne peut, dans ce cadre, peindre les hommes

que par des traits forts et des circonstances frappantes. Mais s'ensuit-il cependant qu'il faille se borner à ces personnages tranchés dans le mal et dans le bien, qui sont comme les élémens invariables de la plupart de nos tragédies? Quelle influence le théâtre pourrait-il exercer sur la moralité des spectateurs, si l'on ne leur faisait voir qu'une nature de convention? Il est vrai que sur ce terrain factice la vertu triomphe toujours, et le vice est toujours puni; mais comment cela s'appliquerait-il jamais à ce qui se passe dans la vie, puisque les hommes qu'on montre sur la scène ne sont pas les hommes tels qu'ils sont?

Il serait curieux de voir représenter la pièce de Walstein sur notre théâtre; et si l'auteur français ne s'était pas si rigoureusement asservi à la régularité française, ce serait plus curieux encore : mais, pour bien juger des innovations, il faudrait porter dans les arts une jeunesse d'âme qui cherchât des plaisirs nouveaux. S'en tenir aux chefs-d'œuvre anciens est un excellent régime pour le goût, mais non pour le talent :

il faut des impressions inattendues pour l'exciter ; les ouvrages que nous savons par cœur dès l'enfance se changent en habitudes, et n'ébranlent plus fortement notre imagination.

Marie Stuart est, ce me semble, de toutes les tragédies allemandes la plus pathétique et la mieux conçue. Le sort de cette reine, qui commença sa vie par tant de prospérités, qui perdit son bonheur par tant de fautes, et que dix-neuf ans de prison conduisirent à l'échafaud, cause autant de terreur et de pitié qu'OEdipe, Oreste ou Niobé ; mais la beauté même de cette histoire si favorable au génie écraserait la médiocrité.

La scène s'ouvre dans le château de Fotheringay, où Marie Stuart est renfermée. Dix-neuf ans de prison se sont déjà passés, et le tribunal institué par Elisabeth est au moment de prononcer sur le sort de l'infortunée reine d'Ecosse. La nourrice de Marie se plaint au commandant de la forteresse des traitemens qu'il fait endurer à sa prisonnière. Le commandant, vivement atta-

ché à la reine Elisabeth, parle de Marie avec une sévérité cruelle : on voit que c'est un honnête homme, mais qui juge Marie comme ses ennemis l'ont jugée : il annonce sa mort prochaine, et cette mort lui paraît juste, parce qu'il croit qu'elle a conspiré contre Elisabeth.

J'ai déjà eu l'occasion de parler, à propos de Walstein, du grand avantage des expositions en mouvement. On a essayé les prologues, les chœurs, les confidens, tous les moyens possibles, pour expliquer sans ennuyer ; et il me semble que le mieux c'est d'entrer d'abord dans l'action, et de faire connaître le principal personnage par l'effet qu'il produit sur ceux qui l'environnent. C'est apprendre au spectateur de quel point de vue il doit regarder ce qui va se passer devant lui ; c'est le lui apprendre sans le lui dire : car un seul mot qui paraît prononcé par le public, dans une piece de théâtre, en détruit l'illusion. Quand Marie Stuart arrive, on est déjà curieux et ému ; on la connaît, non par un portrait, mais par son influence sur ses amis et sur ses enne-

mis. Ce n'est plus un récit qu'on écoute, c'est un événement dont on est devenu contemporain.

Le caractère de Marie Stuart est admirablement bien soutenu, et ne cesse point d'intéresser pendant toute la pièce. Faible, passionnée, orgueilleuse de sa figure, et repentante de sa vie, on l'aime et on la blâme. Ses remords et ses fautes font pitié. De toutes parts on aperçoit l'empire de son admirable beauté, si renommée dans son temps. Un homme qui veut la sauver, ose lui avouer qu'il ne se dévoue pour elle que par enthousiasme pour ses charmes. Élisabeth en est jalouse; enfin, l'amant d'Élisabeth, Leicester, est devenu amoureux de Marie, et lui a promis en secret son appui. L'attrait et l'envie que fait naître la grâce enchanteresse de l'infortunée, rendent sa mort mille fois plus touchante.

Elle aime Leicester. Cette femme malheureuse éprouve encore le sentiment qui a déjà plus d'une fois répandu tant d'amertume sur son sort. Sa beauté, presque surnaturelle, semble la cause et l'excuse de cette

ivresse habituelle du cœur, fatalité de sa vie.

Le caractère d'Élisabeth excite l'attention d'une manière bien différente; c'est une peinture toute nouvelle que celle d'une femme tyran. Les petitesses des femmes en général, leur vanité, leur désir de plaire, tout ce qui leur vient de l'esclavage, enfin, sert au despotisme dans Elisabeth; et la dissimulation qui naît de la faiblesse est l'un des instrumens de son pouvoir absolu. Sans doute tous les tyrans sont dissimulés. Il faut tromper les hommes pour les asservir; on leur doit, au moins dans ce cas, la politesse du mensonge. Mais ce qui caractérise Elisabeth, c'est le désir de plaire uni à la volonté la plus despotique, et tout ce qu'il y a de plus fin dans l'amour propre d'une femme, manifesté par les actes les plus violens de l'autorité souveraine. Les courtisans aussi ont avec une reine un genre de bassesse qui vient de la galanterie. Ils veulent se persuader qu'ils l'aiment, pour lui obéir plus noblement, et cacher la crainte servile d'un sujet sous le servage d'un chevalier.

Élisabeth était une femme d'un grand génie, l'éclat de son règne en fait foi : toutefois, dans une tragédie où la mort de Marie est représentée, on ne peut voir Élisabeth, que comme la rivale qui fait assassiner sa prisonnière; et le crime qu'elle commet est trop atroce pour ne pas effacer tout le bien qu'on pourrait dire de son génie politique. Ce serait peut-être une perfection de plus dans Schiller, d'avoir eu l'art de rendre Élisabeth moins odieuse, sans diminuer l'intérêt pour Marie Stuart : car il y a plus de vrai talent dans les contrastes nuancés que dans les oppositions extrêmes, et la figure principale elle-même gagne à ce qu'aucun des personnages du tableau dramatique ne lui soit sacrifié.

Leicester conjure Élisabeth de voir Marie; il lui propose de s'arrêter, au milieu d'une chasse, dans le jardin du château de Fotheringay, et de permettre à Marie de s'y promener. Élisabeth y consent, et le troisième acte commence par la joie touchante de Marie en respirant l'air libre après dix-neuf ans de prison : tous les dangers qu'elle

court ont disparu à ses yeux : en vain sa nourrice cherche à les lui rappeler pour modérer ses transports, Marie a tout oublié en retrouvant le soleil et la nature. Elle ressent le bonheur de l'enfance à l'aspect, nouveau pour elle, des fleurs, des arbres, des oiseaux ; et l'ineffable impression de ces merveilles extérieures, quand on en a été long-temps séparé, se peint dans l'émotion enivrante de l'infortunée prisonnière.

Le souvenir de la France vient la charmer. Elle charge les nuages que le vent du nord semble pousser vers cette heureuse patrie de son choix, elle les charge de porter à ses amis ses regrets et ses désirs : « Allez, leur » dit-elle, vous, mes seuls messagers, l'air » libre vous appartient ; vous n'êtes pas les » sujets d'Élisabeth. » — Elle aperçoit dans le lointain un pêcheur qui conduit une frêle barque, et déjà elle se flatte qu'il pourra la sauver : tout lui semble espérance quand elle a revu le ciel.

Elle ne sait point encore qu'on l'a laissée sortir afin qu'Elisabeth pût la rencontrer ; elle entend la musique de la chasse, et les

plaisirs de sa jeunesse se retracent à son imagination en l'écoutant. Elle voudrait monter un cheval fougueux, parcourir, avec la rapidité de l'éclair, les vallées et les montagnes ; le sentiment du bonheur se réveille en elle, sans nulle raison, sans nul motif, mais parce qu'il faut que le cœur respire, et qu'il se ranime quelquefois tout-à-coup, à l'approche des plus grands malheurs, comme il y a presque toujours un moment de mieux avant l'agonie.

On vient avertir Marie qu'Élisabeth va venir. Elle avait souhaité cette entrevue; mais quand l'instant approche, tout son être en frémit. Leicester est avec Élisabeth: ainsi, toutes les passions de Marie sont à la fois excitées : elle se contient quelque temps ; mais l'arrogante Élisabeth la provoque par ses dédains ; et ces deux reines ennemies finissent par s'abandonner l'une et l'autre à la haine mutuelle qu'elles ressentent. Élisabeth reproche à Marie ses fautes ; Marie lui rappelle les soupçons de Henri VIII contre sa mère, et ce que l'on a dit de sa naissance illégitime. Cette scène est singulière-

ment belle, par cela même que la fureur fait dépasser aux deux reines les bornes de leur dignité naturelle. Elles ne sont plus que deux femmes, deux rivales de figure, bien plus que de puissance; il n'y a plus de souveraine, il n'y a plus de prisonnière; et bien que l'une puisse envoyer l'autre à l'échafaud, la plus belle des deux, celle qui se sent la plus faite pour plaire, jouit encore du plaisir d'humilier la toute-puissante Élisabeth aux yeux de Leicester, aux yeux de l'amant qui leur est si cher à toutes deux.

Ce qui ajoute singulièrement aussi à l'effet de cette situation, c'est la crainte que l'on éprouve pour Marie, à chaque mot de ressentiment qui lui échappe; et lorsqu'elle s'abandonne à toute sa fureur, ses paroles injurieuses, dont les suites seront irréparables, font frémir, comme si l'on était déjà témoin de sa mort.

Les émissaires du parti catholique veulent assassiner Élisabeth, à son retour à Londres. Talbot, le plus vertueux des amis de la reine, désarme l'assassin qui voulait

la poignarder, et le peuple demande à grands cris la mort de Marie. C'est une scène admirable que celle où le chancelier Burleigh presse Élisabeth de signer la sentence de Marie, tandis que Talbot, qui vient de sauver la vie de sa souveraine, se jette à ses pieds pour la conjurer de faire grâce à son ennemie.

« On vous répète, lui dit-il, que le peu-
» ple demande sa mort; on croit vous plaire
» par cette feinte violence ; on croit vous
» déterminer à ce que vous souhaitez; mais
» prononcez que vous voulez la sauver, et
» dans l'instant vous verrez la prétendue
» nécessité de sa mort s'évanouir : ce qu'on
» trouvait juste passera pour injuste, et les
» mêmes hommes qui l'accusent prendront
» hautement sa défense Vous la craignez
» vivante : ah ! craignez-la surtout quand
» elle ne sera plus. C'est alors qu'elle sera
» vraiment redoutable; elle renaîtra de son
» tombeau, comme la déesse de la discor-
» de, comme l'esprit de la vengeance,
» pour détourner de vous le cœur de vos
» sujets. Ils ne verront plus en elle l'enne-

» mie de leur croyance, mais la petite-fille
» de leurs rois. Le peuple appelle avec fu-
» reur cette résolution sanglante, mais il
» ne la jugera qu'après l'événement. Tra-
» versez alors les rues de Londres, et vous
» y verrez régner le silence de la terreur;
» vous y verrez un autre peuple, une autre
» Angleterre : ce ne seront plus ces trans-
» ports de joie, qui célébraient la sainte
» équité dont votre trône était environné;
» mais la crainte, cette sombre compagne
» de la tyrannie, ne vous quittera plus; les
» rues seront désertes à votre passage; vous
» aurez fait ce qu'il y a de plus fort,
» de plus redoutable. Quel homme sera
» sûr de sa propre vie, quand la tête royale
» de Marie n'aura point été respectée! »

La réponse d'Élisabeth à ce discours est d'une adresse bien remarquable; un homme, dans une pareille situation, aurait certainement employé le mensonge pour pallier l'injustice; mais Élisabeth fait plus, elle veut intéresser pour elle-même, en se livrant à la vengeance; elle voudrait presque obtenir la pitié, en commettant l'action

la plus cruelle. Elle a de la coquetterie sanguinaire, si l'on peut s'exprimer ainsi, et le caractère de femme se montre à travers celui de tyran.

« Ah ! Talbot, s'écrie Elisabeth, vous » m'avez sauvée aujourd'hui, vous avez dé- » tourné de moi le poignard ; pourquoi ne » le laissiez-vous pas arriver jusqu'à mon » cœur ? le combat était fini ; et, délivrée » de tous mes doutes, pure de toutes mes » fautes, je descendais dans mon paisible » tombeau : croyez-moi, je suis fatiguée du » trône et de la vie ; si l'une des deux rei- » nes doit tomber pour que l'autre vive (et » cela est ainsi, j'en suis convaincue), » pourquoi ne serait-ce pas moi qui rési- » gnerais l'existence ? Mon peuple peut » choisir, je lui rends son pouvoir ; Dieu » m'est témoin que ce n'est pas pour moi, » mais pour le bien seul de la nation que » j'ai vécu. Espère-t-on de cette séduisante » Stuart, de cette reine plus jeune, des » jours plus heureux? alors je descends du » trône, je retourne dans la solitude de » Woodstock, où j'ai passé mon humble

» jeunesse, où, loin des vanités de ce
» monde, je trouvais ma grandeur en moi-
» même. Non, je ne suis pas faite pour
» être souveraine ; un maître doit être
» dur, et mon cœur est faible. J'ai bien
» gouverné cette île, tant qu'il ne s'agissait
» que de faire des heureux : mais voici la
» tâche cruelle imposée par le devoir royal,
» et je me sens incapable de l'accom-
» plir. »

A ce mot, Burleigh interrompt Elisabeth, et lui reproche tout ce dont elle veut être blâmée, sa faiblesse, son indulgence, sa pitié : il semble courageux, parce qu'il demande à sa souveraine avec force ce qu'elle désire en secret plus que lui-même. La flatterie brusque réussit en général mieux que la flatterie obséquieuse, et c'est bien aux courtisans, quand ils le peuvent, de se donner l'air d'être entraînés, dans le moment où ils réfléchissent le plus à ce qu'ils disent.

Elisabeth signe la sentence, et, seule avec le secrétaire de ses commandemens, la timidité de femme, qui se mêle à la persé-

vérance du despotisme, lui fait désirer que cet homme subalterne prenne sur lui la responsabilité de l'action qu'elle a commise : il veut l'ordre positif d'envoyer cette sentence ; elle le refuse, et lui répète qu'il doit faire son devoir ; elle laisse ce malheureux dans une affreuse incertitude, dont le chancelier Burleigh le tire en lui arrachant le papier qu'Elisabeth a laissé entre ses mains.

Leicester est très-compromis par les amis de la reine d'Ecosse ; ils viennent lui demander de les aider à la sauver. Il découvre qu'il est accusé auprès d'Elisabeth, et prend tout-à-coup l'affreux parti d'abandonner Marie, et de révéler à la reine d'Angleterre, avec hardiesse et ruse, une partie des secrets qu'il doit à la confiance de sa malheureuse amie. Malgré tous ces lâches sacrifices, il ne rassure Elisabeth qu'à demi, et elle exige qu'il conduise lui-même Marie à l'échafaud, pour prouver qu'il ne l'aime pas. La jalousie de femme se manifestant par le supplice qu'Elisabeth ordonne comme monarque, doit inspirer à Leicester une profonde haine pour elle : la reine le

fait trembler, quand par les lois de la nature il devrait être son maître; et ce contraste singulier produit une situation très-originale : mais rien n'égale le cinquième acte. C'est à Weimar que j'assistai à la représentation de Marie Stuart, et je ne puis penser encore, sans un profond attendrissement, à l'effet des dernières scènes.

On voit d'abord paraître les femmes de Marie vêtues de noir, et dans une morne douleur; sa vieille nourrice, la plus affligée de toutes, porte ses diamans royaux; elle lui a ordonné de les rassembler, pour qu'elle pût les distribuer à ses femmes. Le commandant de la prison, suivi de plusieurs de ses valets, vêtus de noir aussi comme lui, remplissent le théâtre de deuil. Melvil, autrefois gentilhomme de la cour de Marie, arrive de Rome en cet instant. Anna, la nourrice de la reine, le reçoit avec joie; elle lui peint le courage de Marie, qui, tout-à-coup résignée à son sort, n'est plus occupée que de son salut, et s'afflige seulement de ne pas pouvoir obtenir un prêtre de sa religion, pour recevoir de

lui l'absolution de ses fautes et la communion sainte.

La nourrice raconte comment pendant la nuit la reine et elle avaient entendu des coups redoublés, et que toutes deux espéraient que c'étaient leurs amis qui venaient pour les délivrer; mais qu'enfin elles avaient su que ce bruit était celui que faisaient les ouvriers, en élevant l'échafaud dans la salle au-dessous d'elles. Melvil demande comment Marie a supporté cette terrible nouvelle : Anna lui dit que l'épreuve la plus dure pour elle a été d'apprendre la trahison du comte Leicester, mais qu'après cette douleur elle a repris le calme et la dignité d'une reine.

Les femmes de Marie entrent et sortent, pour exécuter les ordres de leur maîtresse; l'une d'elles apporte une coupe de vin que Marie a demandée pour marcher d'un pas plus ferme à l'échafaud. Une autre arrive chancelante sur la scène, parce qu'à travers la porte de la salle où l'exécution doit avoir lieu, elle a vu les murs tendus de noir, l'échafaud, le bloc et la hache. L'ef-

froi toujours croissant du spectateur est déjà presqu'à son comble, quand Marie paraît dans toute la magnificence d'une parure royale, seule vêtue de blanc au milieu de sa suite en deuil, un crucifix à la main, la couronne sur sa tête, et déjà rayonnante du pardon céleste que ses malheurs ont obtenu pour elle.

Marie console ses femmes, dont les sanglots l'émeuvent vivement : « Pourquoi, » leur dit-elle, vous affligez-vous de ce que » mon cachot s'est ouvert? La mort, ce » sévère ami, vient à moi, et couvre de ses » ailes noires les fautes de ma vie : le der- » nier arrêt du sort relève la créature ac- » cablée ; je sens de nouveau le diadème » sur mon front. Un juste orgueil est ren- » tré dans mon âme purifiée. »

Marie aperçoit Melvil, et se réjouit de le voir dans ce moment solennel : elle l'interroge sur ses parens de France, sur ses anciens serviteurs, et le charge de ses derniers adieux pour tout ce qui lui fut cher.

« Je bénis, lui dit-elle, le roi très-chré- » tien mon beau-frère, et toute la royale

» famille de France ; je bénis mon oncle
» le cardinal, et Henri de Guise, mon no-
» ble cousin ; je bénis aussi le saint Père,
» pour qu'il me bénisse à son tour, et le
» roi catholique qui s'est offert généreuse-
» ment pour mon sauveur et vengeur. Ils
» retrouveront tous leur nom dans mon
» testament ; et de quelque faible valeur
» que soient les présens de mon amour, ils
» voudront bien ne pas les dédaigner. »

Marie se retourne alors vers ses serviteurs, et leur dit : « Je vous ai recommandés à mon royal frère de France ; il aura
» soin de vous, il vous donnera une nou-
» velle patrie. Si ma dernière prière vous
» est sacrée, ne restez pas en Angleterre.
» Que le cœur orgueilleux de l'Anglais ne
» se repaisse pas du spectacle de votre mal-
» heur ; que ceux qui m'ont servie ne soient
» pas dans la poussière. Jurez-moi, par l'i-
« mage du Christ, que dès que je ne serai
» plus, vous quitterez pour jamais cette île
» funeste. »

(Melvil le jure au nom de tous.)

La reine distribue ses diamans à ses fem-

mes, et rien n'est plus touchant que les détails dans lesquels elle entre sur le caractère de chacune d'elles, et les conseils qu'elle leur donne pour leur sort futur. Elle se montre surtout généreuse envers celle dont le mari a été un traître, en accusant formellement Marie elle-même auprès d'Elisabeth : elle veut consoler cette femme de ce malheur, et lui prouver qu'elle n'en conserve aucun ressentiment.

« Toi, dit-elle à sa nourrice, toi, ma fi-
» dèle Anna, l'or et les diamans ne t'atti-
» rent point; mon souvenir est le don le
» plus précieux que je puisse te laisser.
» Prends ce mouchoir que j'ai brodé pour toi
» dans les heures de ma tristesse, et que mes
» larmes ont inondé; tu t'en serviras pour
» me bander les yeux, quand il en sera
» temps; j'attends ce dernier service de toi.
» Venez toutes, dit-elle en tendant la main
» à ses femmes, venez toutes, et recevez
» mon dernier adieu : recevez-le, Margue-
» rite, Alise, Rosamonde; et toi, Ger-
» trude, je sens sur ma main tes lèvres
» brûlantes. J'ai été bien haïe, mais aussi

» bien aimée ! Qu'un époux d'une âme no-
» ble rende heureuse ma Gertrude, car un
» cœur si sensible a besoin d'amour ! Ber-
» the, tu as choisi la meilleure part, tu
» veux être la chaste épouse du ciel, hâte-
» toi d'accomplir ton vœu. Les biens de
» la terre sont trompeurs, la destinée de ta
» reine te l'apprend. C'en est assez, adieu
» pour toujours, adieu. »

Marie reste seule avec Melvil, et c'est alors que commence une scène dont l'effet est bien grand, quoiqu'on puisse la blâmer à plusieurs égards. Le seule douleur qui reste à Marie, après avoir pourvu à tous les soins terrestres, c'est de ne pouvoir obtenir un prêtre de sa religion, pour l'assister dans ses derniers momens. Melvil, après avoir reçu la confidence de ses pieux regrets, lui apprend qu'il a été à Rome, qu'il y a pris les ordres ecclésiastiques, pour acquérir le droit de l'absoudre et de la consoler : il découvre sa tête pour lui montrer la tonsure sacrée, et tire de son sein une hostie que le pape lui-même a bénite pour elle.

« Un bonheur céleste, s'écrie la reine,

» m'est donc encore préparé sur le seuil
» même de la mort : Le messager de Dieu
» descend vers moi, comme un immortel
» sur des nuages d'azur : ainsi jadis l'apôtre
» fut délivré de ses liens. Et tandis que tous
» les appuis terrestres m'ont trompée, ni
» les verroux, ni les épées n'ont arrêté le
» secours divin. Vous, jadis mon serviteur,
» soyez maintenant le serviteur de Dieu et
» mon saint interprête ; et comme vos ge-
» noux se sont courbés devant moi, je me
» prosterne maintenant à vos pieds, dans
» la poussière. »

La belle, la royale Marie se jette aux genoux de Melvil, et son sujet, revêtu de toute la dignité de l'Église, l'y laisse et l'interroge.

(Il ne faut pas oublier que Melvil lui-même croyait Marie coupable du dernier complot qui avait eu lieu contre la vie d'Élisabeth ; je dois dire aussi que la scène suivante est faite seulement pour être lue, et que, sur la plupart des théâtres de l'Allemagne, on supprime l'acte de la communion, quand la tragédie de Marie Stuart est représentée.)

MELVIL.

« Au nom du Père, du Fils et du Saint-
» Esprit, Marie, reine, as-tu sondé ton
» cœur, et jures-tu de confesser la vérité
» devant le Dieu de vérité ?

MARIE.

» Mon cœur va s'ouvrir sans mystère
» devant toi comme devant lui.

MELVIL.

» Dis-moi, de quel péché ta conscience
» t'accuse-t-elle, depuis que tu as appro-
» ché pour la dernière fois de la table
» sainte ?

MARIE.

» Mon âme a été remplie d'une haine
» envieuse, et des pensées de vengeance
» s'agitaient dans mon sein. Pécheresse,
» j'implorais le pardon de Dieu, et je ne
» pouvais pardonner à mon ennemie.

MELVIL.

» Te répens-tu de cette faute, et ta ré-
» solution sincère est-elle de pardonner à
» tous, avant que de quitter ce monde ?

MARIE.

» Aussi vrai que j'espère la miséricorde
» de Dieu.

MELVIL.

» N'est-il point d'autre tort que tu doi-
» ves te reprocher ?

MARIE.

» Ah ! ce n'est pas la haine seule qui m'a
» rendue coupable, j'ai encore plus offensé
» le Dieu de bonté par un amour criminel;
» ce cœur trop vain s'est laissé séduire par
» un homme sans foi, qui m'a trompée et
» abandonnée.

MELVIL.

» Te répens-tu de cette erreur, et ton
» cœur a-t-il quitté cette fragile idole pour
» se tourner vers son Dieu ?

MARIE.

» Ce fut le plus cruel de mes combats,
» mais enfin j'ai déchiré ce dernier lien
» terrestre.

MELVIL.

» De quelle autre faute te sens-tu cou-
» pable ?

MARIE.

» Ah ! d'une faute sanglante, depuis
» long-temps confessée. Mon âme frémit
» en approchant du jugement solennel qui
» m'attend, et les portes du ciel semblent
» se couvrir de deuil à mes yeux. J'ai fait
» périr le roi mon époux, quand j'ai con-
» senti à donner mon cœur et ma main au
» séducteur son meurtrier. Je me suis im-
» posé toutes les expiations ordonnées par
» l'Église ; mais le ver rongeur du remords
» ne me laisse point de repos.

MELVIL.

» Ne te reste-t-il rien de plus au fond de
» l'âme, que tu doives confesser ?

MARIE.

» Non, tu sais maintenant tout ce qui
» pèse sur mon cœur.

MELVIL.

» Songe à la présence du scrutateur des
» pensées, à l'anathème dont l'Église me-
» nace une confession trompeuse : c'est un
» péché qui donne la mort éternelle, et
» que le Saint-Esprit a frappé de sa malé-
» diction.

MARIE.

» Puissé-je obtenir dans mon dernier
» combat la clémence divine, aussi vrai
» qu'en cet instant solennel je ne t'ai rien
» déguisé !

MELVIL.

» Comment! tu caches à ton dieu le crime
» pour la punition duquel les hommes te
» condamnent : tu ne me parles point de la
» part que tu as eue dans la haute trahison
» des assassins d'Élisabeth ; tu subis la
» mort terrestre pour cette action ; veux-
» tu donc qu'elle entraîne aussi la perdi-
» tion de ton âme ?

MARIE.

» Je suis près de passer du temps à l'é-

» ternité : avant que l'aiguille de l'heure
» ait accompli son tour, je me présenterai
» devant le trône de mon juge ; et, je le
» répète ici, ma confession est entière.

MELVIL.

» Examine-toi bien. Notre cœur est sou-
» vent pour nous-mêmes un confident
» trompeur : tu as peut-être évité avec
» adresse le mot qui te rendait coupable,
» quoique tu partageasses la volonté du
» crime ; mais apprends qu'aucun art hu-
» main ne peut faire illusion à l'œil de
» feu qui regarde dans le fond de l'âme.

MARIE.

» J'ai prié tous les princes de se réunir
» pour m'affranchir de mes liens, mais ja-
» mais je n'ai menacé ni par mes projets,
» ni par mes actions, la vie de mon enne-
» mie.

MELVIL.

» Quoi ! ton secrétaire t'a faussement ac-
» cusée ?

MARIE.

» Que Dieu le juge ! Ce que j'ai dit est
» vrai.

MELVIL.

» Ainsi donc tu montes sur l'échafaud
» convaincue de ton innocence ?

MARIE.

» Dieu m'accorde d'expier par cette mort
» non méritée le crime dont ma jeunesse
» fut coupable !

MELVIL (*la bénissant*).

» Que cela soit ainsi, et que ta mort
» serve à t'absoudre ! Tombe sur l'autel
» comme une victime résignée Le sang
» peut purifier ce que le sang avait souillé :
» tu n'es plus coupable maintenant que
» des fautes d'une femme, et les faiblesses
» de l'humanité ne suivent point l'âme bien
» heureuse dans le ciel. Je t'annonce donc,
» en vertu de la puissance qui m'a été don-
» née de lier et de délier sur la terre, l'ab-

» solution de tes péchés : *ainsi que tu* » *as cru qu'il t'arrive !* » (*Il lui présente l'hostie.*) « Prends ce corps, il a été » sacrifié pour toi. » (*Il prend la coupe qui est sur la table ; il la consacre avec une prière recueillie, et l'offre à la reine, qui semble hésiter encore et ne pas oser l'accepter.*) « Prends la coupe remplie » de ce sang qui a été répandu pour toi ; » prends-la, le pape t'accorde cette grâce » au moment de ta mort. C'est le droit su- » prême des rois dont tu jouis (*Marie re-* » *çoit la coupe.*) ; et comme tu es mainte- » nant unie mystérieusement avec ton Dieu » sur cette terre, ainsi revêtue d'un éclat » angélique, tu le seras dans le séjour de » béatitude, où il n'y aura plus ni faute, » ni douleur. » (*Il remet la coupe, entend du bruit au dehors, recouvre sa tête, et va vers la porte ; Marie reste à genoux, plongée dans la méditation.*)

MELVIL.

Il vous reste encore une rude épreuve à supporter, Madame : vous sentez-vous

» assez de force pour triompher de tous
» les mouvemens d'amertume et de haine?

MARIE (*se relève*).

» Je ne crains point de rechute; j'ai sa-
» crifié à Dieu ma haine et mon amour.

MELVIL.

» Préparez-vous donc à recevoir lord
» Leicester et le chancelier Burleigh : ils
» sont là. » (*Leicester reste dans l'éloignement, sans lever les yeux; Burleigh s'avance entre la reine et lui.*)

BURLEIGH.

» Je viens, lady Stuart, pour recevoir
» vos derniers ordres.

MARIE.

» Je vous en remercie, mylord.

BURLEIGH.

» C'est la volonté de la reine, qu'au-

» cune demande équitable ne vous soit re-
» fusée.

MARIE.

» Mon testament indique mes derniers
» souhaits ; je l'ai déposé dans les mains du
» chevalier Paulet ; j'espère qu'il sera fidè-
» lement exécuté.

PAULET.

» Il le sera.

MARIE.

» Comme mon corps ne peut plus repo-
» ser en terre sainte, je demande qu'il soit
» accordé à ce fidèle serviteur de porter
» mon cœur en France, auprès des miens.
» Hélas ! il a toujours été là.

BURLEIGH.

» Ce sera fait. Ne voulez-vous plus
» rien ?

MARIE.

» Portez mon salut de sœur à la reine

» d'Angleterre ; dites-lui que je lui par-
» donne ma mort du fond de mon âme.
» Je me répens d'avoir été trop vive hier,
» dans mon entretien avec elle. Que Dieu
» la conserve et lui accorde un règne heu-
» reux ! » (*Dans ce moment le shérif arrive ; Anna et les femmes de Marie entrent avec lui.*) « Anna, calme-toi, le mo-
» ment est venu, voilà le shérif qui doit
» me conduire à la mort. Tout est décidé.
» Adieu, adieu. » (*A Burleigh.*) « Je sou-
» haite que ma fidèle nourrice m'accom-
» pagne sur l'échafaud, mylord : accordez-
» moi ce bienfait.

BURLEIGH.

» Je n'ai point de pouvoirs à cet égard.

MARIE.

» Quoi ! l'on me refuserait cette prière
» si simple ! Qui donc me rendrait les der-
» niers services ? Ce ne peut être la volonté
» de ma sœur qu'on blesse en ma personne
» le respect dû à une femme.

BURLEIGH.

» Aucune femme ne doit monter avec
» vous sur l'échafaud; ses cris, sa dou-
» leur.....

MARIE.

» Elle ne fera pas entendre ses plaintes,
» je suis garant de la force d'âme de mon
» Anna. Soyez bon, mylord; ne me sépa-
» rez pas, en mourant, de ma fidèle nour-
» rice. Elle m'a reçue dans ses bras sur le
» seuil de la vie; que sa douce main me
» conduise à la mort!

PAULET.

» Il faut y consentir.

BURLEIGH.

» Soit.

MARIE.

» Il ne me reste plus rien à vous deman-
» der. » (*Elle prend le crucifix et le baise.*) « Mon Rédempteur, mon Sauveur,

» que tes bras me reçoivent ! » (*Elle se retourne pour partir, et, dans cet instant elle rencontre le comte de Leicester; elle tremble, ses genoux fléchissent; et, près de tomber, le comte de Leicester la soutient; puis il détourne la tête, et ne peut soutenir sa vue.*) « Vous me tenez parole, » comte de Leicester; vous m'aviez promis » votre appui pour sortir de ce cachot, et » vous me l'offrez maintenant. » (*Le comte de Leicester semble anéanti; elle continue avec un accent plein de douleur.*) « Oui, » Leicester; et ce n'est pas seulement la » liberté que je voulais vous devoir, mais » une liberté qui me devînt plus chère en » la tenant de vous. Maintenant que je suis » sur la route de la terre au ciel, et que je » vais devenir un esprit bienheureux af- » franchi des affections terrestres, j'ose » vous avouer, sans rougir, la faiblesse » dont j'ai triomphé. Adieu, et, si vous » le pouvez, vivez heureux. Vous avez » voulu plaire à deux reines, et vous avez » trahi le cœur aimant pour obtenir le » cœur orgueilleux. Prosternez-vous aux

» pieds d'Elisabeth, et puisse votre récom-
» pense ne pas devenir votre punition !
» Adieu, je n'ai plus de lien avec la ter-
» re ! » —

Leicester reste seul après le départ de Marie ; le sentiment de désespoir et de honte qui l'accable peut à peine s'exprimer ; il entend, il écoute ce qui se passe dans la salle de l'exécution, et quand elle est accomplie il tombe sans connaissance. On apprend ensuite qu'il est parti pour la France, et la douleur qu'Élisabeth éprouve, en perdant celui qu'elle aime, commence la punition de son crime.

Je ferai quelques observations sur cette imparfaite analyse d'une pièce, dans laquelle le charme des vers ajoute beaucoup à tous les autres genres de mérite. Je ne sais si l'on se permettrait en France de faire un acte tout entier sur une situation décidée ; mais ce repos de la douleur, qui naît de la privation même de l'espérance, produit les émotions les plus vraies et les plus profondes. Ce repos solennel permet au spectateur, comme à la victime, de descendre en

lui-même, et d'y sentir tout ce qui révèle le malheur.

La scène de la confession, et surtout de la communion, serait, avec raison, tout-à-fait condamnée; mais ce n'est certes pas comme manquant d'effet qu'on pourrait la blâmer : le pathétique qui se fonde sur la religion nationale touche de si près le cœur, que rien ne saurait émouvoir davantage. Le pays le plus catholique, l'Espagne, et son poète le plus religieux, Caldéron, qui était lui-même entré dans l'état ecclésiastique, ont admis sur le théâtre les sujets et les cérémonies du christianisme.

Il me semble que, sans manquer au respect qu'on doit à la religion chrétienne, on pourrait se permettre de la faire entrer dans la poésie et les beaux-arts, dans tout ce qui élève l'âme et embellit la vie. L'en exclure, c'est imiter ces enfans qui croient ne pouvoir rien faire que de grave et de triste dans la maison de leur père. Il y a de la religion dans tout ce qui nous cause une émotion désintéressée; la poésie, l'amour, la nature et la Divinité se réunissent dans notre cœur,

quelques efforts qu'on fasse pour les séparer ; et si l'on interdit au génie de faire résonner toutes ces cordes à la fois, l'harmonie complète de l'âme ne se fera jamais sentir.

Cette reine Marie, que la France a vue si brillante, et l'Angleterre si malheureuse, a été l'objet de mille poésies diverses, qui célèbrent ses charmes et son infortune. L'histoire l'a peinte comme assez légère ; Schiller a donné plus de sérieux à son caractère, et le moment dans lequel il la représente motive bien ce changement. Vingt années de prison, et même vingt années de vie, de quelque manière qu'elles se soient passées, sont presque toujours une sévère leçon.

Les adieux de Marie au comte de Leicester me paraissent l'une des plus belles situations qui soient au théâtre. Il y a quelque douceur pour Marie dans cet instant. Elle a pitié de Leicester, tout coupable qu'il est : elle sent quel souvenir elle lui laisse, et cette vengeance du cœur est permise. Enfin, au moment de mourir, et de mourir parce

qu'il n'a pas voulu la sauver, elle lui dit encore qu'elle l'aime ; et si quelque chose peut consoler de la séparation terrible à laquelle la mort nous condamne, c'est la solennité qu'elle donne à nos dernières paroles : aucun but, aucun espoir ne s'y mêle, et la vérité la plus pure sort de notre sein avec la vie.

CHAPITRE XIX.

JEANNE D'ARC, ET LA FIANCÉE DE MESSINE.

Schiller, dans une pièce de vers pleine de charmes, reproche aux Français de n'avoir pas montré de reconnaissance pour Jeanne d'Arc. L'une des plus belles époques de l'histoire, celle où la France et son roi Charles VII furent délivrés du joug des étrangers, n'a point encore été célébrée par un écrivain digne d'effacer le souvenir du poème de Voltaire; et c'est un étranger qui a tâché de rétablir la gloire d'une héroïne française, d'une héroïne dont le sort malheureux intéresserait pour elle, quand ses exploits n'exciteraient pas un juste enthousiasme. Shakespeare devait juger Jeanne d'Arc avec partialité, puisqu'il était Anglais, et néanmoins il la représente, dans sa pièce historique de Henri VI, comme une femme inspirée d'abord par le ciel, et corrompue

ensuite par le démon de l'ambition. Ainsi, les Français seuls ont laissé déshonorer sa mémoire : c'est un grand tort de notre nation, que de ne pas résister à la moquerie, quand elle lui est présentée sous des formes piquantes. Cependant il y a tant de place dans ce monde, et pour le sérieux et pour la gaîté, qu'on pourrait se faire une loi de ne pas se jouer de ce qui est digne de respect, sans se priver, pour cela, de la liberté de la plaisanterie.

Le sujet de Jeanne d'Arc étant tout à la fois historique et merveilleux, Schiller a entremêlé sa pièce de morceaux lyriques, et ce mélange produit un très-bel effet, même à la représentation. Nous n'avons guère en français que le monologue de Polyeucte, ou les chœurs d'Athalie et d'Esther, qui puissent nous en donner l'idée. La poésie dramatique est inséparable de la situation qu'elle doit peindre; c'est le récit en action, c'est le débat de l'homme avec le sort. La poésie lyrique convient presque toujours aux sujets religieux; elle élève l'âme vers le ciel, elle exprime je ne sais quelle rési-

gnation sublime qui nous saisit souvent au milieu des passions les plus agitées, et nous délivre de nos inquiétudes personnelles pour nous faire goûter un instant la paix divine.

Sans doute, il faut prendre garde que la marche progressive de l'intérêt ne puisse en souffrir; mais le but de l'art dramatique n'est pas uniquement de nous apprendre si le héros est tué, ou s'il se marie : le principal objet des événemens représentés, c'est de servir à développer les sentimens et les caractères. Le poète a donc raison de suspendre quelquefois l'action théâtrale, pour faire entendre la musique céleste de l'âme. On peut se recueillir dans l'art comme dans la vie, et planer un moment au-dessus de tout ce qui se passe en nous-mêmes et autour de nous.

L'époque historique dans laquelle Jeanne d'Arc a vécu est particulièrement propre à faire ressortir le caractère français dans toute sa beauté, lorsqu'une foi inaltérable, un respect sans borne pour les femmes, une générosité presque imprudente à la

guerre, signalaient cette nation en Europe.

Il faut se représenter une jeune fille de seize ans, d'une taille majestueuse, mais avec des traits encore enfantins, un extérieur délicat, et n'ayant d'autre force que celle qui lui vient d'en-haut : inspirée par la religion, poète dans ses actions, poète aussi dans ses paroles, quand l'esprit divin l'anime ; montrant dans ses discours tantôt un génie admirable, tantôt l'ignorance absolue de tout ce que le ciel ne lui a pas révélé. C'est ainsi que Schiller a conçu le rôle de Jeanne d'Arc. Il la fait voir d'abord à Vaucouleurs, dans l'habitation rustique de son père, entendant parler des revers de la France, et s'enflammant à ce récit. Son vieux père blâme sa tristesse, sa rêverie, son enthousiasme. Il ne pénètre pas le secret de l'extraordinaire, et croit qu'il y a du mal dans tout ce qu'il n'a pas l'habitude de voir. Un paysan apporte un casque qu'une Bohémienne lui a remis d'une façon toute mystérieuse. Jeanne d'Arc s'en saisit, elle le place sur sa tête, et sa famille elle-même est étonnée de l'expression de ses regards

Elle prophétise le triomphe de la France, et la défaite de ses ennemis. Un paysan, esprit fort, lui dit qu'il n'y a plus de miracle dans ce monde. « Il y en aura encore » un, s'écrie-t-elle; une blanche colombe » va paraître; et, avec la hardiesse d'un » aigle, elle combattra les vautours qui dé- » chirent la patrie. Il sera renversé cet or- » gueilleux duc de Bourgogne, traître à la » France; ce Talbot aux cent bras, le fléau » du ciel; ce Salisbury blasphémateur : tou- » tes ces hordes insulaires seront disper- » sées comme un troupeau de brebis. Le » Seigneur, le Dieu des combats, sera tou- » jours avec la colombe. Il daignera choi- » sir une créature tremblante, et triom- » phera par une faible fille, car il est le » Tout-Puissant. »

Les sœurs de Jeanne d'Arc s'éloignent, et son père lui commande de s'occuper de ses travaux champêtres, et de rester étrangère à tous ces grands événemens, dont les pauvres bergers ne doivent pas se mêler. Il sort, Jeanne d'Arc reste seule; et, prête à quitter pour jamais le séjour de son

enfance, un sentiment de regret la saisit.

« Adieu, dit-elle, vous, contrées qui me » fûtes si chères; vous, montagnes; vous, » tranquilles et fidèles vallées, adieu! Jeanne » d'Arc ne viendra plus parcourir vos rian- » tes prairies. Vous, fleurs que j'ai plantées, » prospérez loin de moi. Je vous quitte, » grotte sombre, fontaines rafraîchissantes. » Echo, toi, la voix pure de la vallée, qui » répondais à mes chants, jamais ces lieux » ne me reverront. Vous, l'asile de toutes » mes innocentes joies, je vous laisse pour » toujours; que mes agneaux se dispersent » dans les bruyères, un autre troupeau me » réclame; l'esprit saint m'appelle à la san- » glante carrière du péril.

» Ce n'est point un désir vaniteux ni ter- » restre qui m'attire, c'est la voix de celui » qui s'est montré à Moïse dans le buisson » ardent du mont Horeb, et lui a com- » mandé de résister à Pharaon. C'est lui qui, » toujours favorable aux bergers, appela le » jeune David pour combattre le géant. Il » m'a dit aussi : — Pars et rends témoi- » gnage à mon nom sur la terre. Tes mem-

» bres doivent être renfermés dans le rude
» airain. Le fer doit couvrir ton sein délicat. Aucun homme ne doit faire éprouver à ton cœur les flammes de l'amour.
» La couronne de l'hyménée n'ornera jamais ta chevelure. Aucun enfant chéri ne
» reposera sur ton sein; mais, parmi toutes les femmes de la terre, tu recevras
» seule en partage les lauriers des combats.
» Quand les plus courageux se lassent,
» quand l'heure fatale de la France semble
» approcher, c'est toi qui porteras mon oriflamme : et tu abattras les orgueilleux
» conquérans, comme les épis tombent au
» jour de la moisson. Tes exploits changeront la roue de la fortune, tu vas apporter le salut aux héros de la France, et,
» dans Reims délivrée, placer la couronne
» sur la tête de ton roi.

» C'est ainsi que le ciel s'est fait entendre à moi. Il m'a envoyé ce casque comme
» un signe de sa volonté. La trempe miraculeuse de ce fer me communique sa force, et l'ardeur des anges guerriers m'enflamme; je vais me précipiter dans le tour-

» billon des combats; il m'entraîne avec
» l'impétuosité de l'orage. J'entends la voix
» des héros qui m'appelle; le cheval belli-
» queux frappe la terre, et la trompette
» résonne. »

Cette première scène est un prologue, mais elle est inséparable de la pièce; il fallait mettre en action l'instant où Jeanne d'Arc prend sa résolution solennelle : se contenter d'en faire un récit, ce serait ôter le mouvement et l'impulsion qui transportent le spectateur dans la disposition qu'exigent les merveilles auxquelles il doit croire.

La pièce de Jeanne d'Arc marche toujours d'après l'histoire, jusqu'au couronnement à Reims. Le caractère d'Agnès Sorel est peint avec élévation et délicatesse; il fait ressortir la pureté de Jeanne d'Arc : car toutes les qualités de ce monde disparaissent à côté des vertus vraiment religieuses. Il y a un troisième caractère de femme qu'on ferait bien de supprimer en entier, c'est celui d'Isabeau de Bavière; il est grossier, et le contraste est beaucoup trop fort pour

produire de l'effet. Il faut opposer Jeanne d'Arc à Agnès Sorel, l'amour divin à l'amour terrestre; mais la haine et la perversité, dans une femme, sont au-dessous de l'art, il se dégrade en les peignant.

Shakespeare a donné l'idée de la scène dans laquelle Jeanne d'Arc ramène le duc de Bourgogne à la fidélité qu'il doit à son roi ; mais Schiller l'a exécutée d'une façon admirable. La vierge d'Orléans veut réveiller dans l'âme du duc cet attachement à la France, qui était si puissant alors dans tous les généreux habitans de cette belle contrée.

» Que prétends-tu? lui dit-elle : quel est
» donc l'ennemi que cherche ton regard
» meurtrier? Ce prince que tu veux atta-
» quer, est comme toi de la race royale; tu
» fus son compagnon d'armes. Son pays est
» le tien : moi-même, ne suis-je pas une fille
» de ta patrie? Nous tous que tu veux
» anéantir, ne sommes-nous pas tes amis?
» Nos bras sont prêts à s'ouvrir pour te re-
» cevoir, nos genoux à se plier humblement
» devant toi. Notre épée est sans pointe

» contre ton cœur ; ton aspect nous inti-
» mide et sous un casque ennemi, nous res-
» pectons encore dans tes traits la ressem-
» blance avec nos rois. »

Le duc de Bourgogne repousse les prières de Jeanne d'Arc, dont il craint la séduction surnaturelle.

« Ce n'est point, lui dit-elle, ce n'est
» point la nécessité qui me courbe à tes
» pieds, je n'y viens point comme une sup-
» pliante. Regarde autour de toi. Le camp
» des Anglais est en cendres, et vos morts
» couvrent le champ de bataille ; tu entends
» de toutes parts les trompettes guerrières
» des Français : Dieu a décidé, la victoire
» est à nous. Nous voulons partager avec
» notre ami les lauriers que nous avons con-
» quis. Oh ! viens avec nous, noble trans-
» fuge ; viens, c'est avec nous que tu trou-
» veras la justice et la victoire ; moi,
» l'envoyée de Dieu, je tends vers toi ma
» main de sœur. Je veux, en te sauvant,
» t'attirer de notre côté. Le ciel est pour la
» France. Des anges que tu ne vois pas
» combattent pour notre roi ; ils sont tous

» parés de lis. L'étendard de notre noble
» cause est blanc aussi comme le lis, la
» Vierge pure est son chaste symbole.

LE DUC DE BOURGOGNE.

» Les mots trompeurs du mensonge sont
» pleins d'artifices; mais le langage de cette
» femme est simple comme celui d'un en
» fant, et si le mauvais génie l'inspire, il
» sait lui souffler les paroles de l'inno-
» cence : non, je ne veux plus l'entendre.
» Aux armes ! je me défendrai mieux en
» la combattant qu'en l'écoutant.

JEANNE.

» Tu m'accuses de magie ! tu crois voir
» en moi les artifices de l'enfer ! Fonder la
» paix, réconcilier les haines, est-ce donc
» là l'œuvre de l'enfer ? La concorde vien-
» drait-elle du séjour des damnés ? Qu'y a-
» t-il d'innocent, de sacré, d'humainement
» bon, si ce n'est de se dévouer pour sa
» patrie? Depuis quand la nature est-elle
» si fort en combat avec elle-même, que le

» ciel abandonne la bonne cause et que le
» démon la défende ? Si ce que je te dis est
» vrai, dans quelle source l'ai-je puisé ?
» qui fut la compagne de ma vie pastorale ?
» qui donc instruisit la simple fille d'un ber-
» ger dans les choses royales? Jamais je ne
» m'étais présentée devant les souverains,
» l'art de la parole m'est étranger ; mais à
» présent que j'ai besoin de t'émouvoir,
» une pénétration profonde m'éclaire; je
» m'élève aux pensées les plus hautes ; la
» destinée des empires et des rois apparaît
» lumineuse à mes regards, et, à peine
» sortie de l'enfance, je puis diriger la
» foudre du ciel contre ton cœur. »

A ces mots le duc de Bourgogne est ému, troublé; Jeanne d'Arc s'en aperçoit, et s'écrie : « Il a pleuré, il est vaincu; il est à nous. Les Français inclinent devant lui leurs épées et leurs drapeaux. Charles VII paraît, et le duc de Bourgogne se précipite à ses pieds.

Je regrette pour nous que ce ne soit pas un Français qui ait conçu cette scène; mais que de génie, et surtout que de naturel ne

aut-il pas pour s'identifier ainsi avec tout ce qu'il y a de beau et de vrai dans tous les pays et dans tous les siècles !

Talbot, que Schiller représente comme un guerrier athée, intrépide contre le ciel même méprisant la mort, bien qu'il la trouve horrible ; Talbot, blessé par Jeanne d'Arc, meurt sur le théâtre en blasphémant. Peut-être eût-il mieux valu suivre la tradition qui dit que Jeanne d'Arc n'avait jamais versé le sang humain, et triomphait sans tuer. Un critique, d'un goût pur et sévère, a reproché aussi à Schiller d'avoir montré Jeanne d'Arc sensible à l'amour, au lieu de la faire mourir martyre, sans qu'aucun sentiment l'eût jamais distraite de sa mission divine : c'est ainsi qu'il aurait fallu la peindre dans un poème ; mais je ne sais si une âme tout-à-fait sainte, ne produirait pas dans une pièce de théâtre le même effet que des êtres merveilleux ou allégoriques, dont on prévoit d'avance toutes les actions, et qui n'étant point agités par les passions humaines, ne nous présentent point le combat ni l'intérêt dramatique.

Parmi les nobles chevaliers de la cour de France, le preux Dunois s'empresse le premier à demander à Jeanne d'Arc de l'épouser, et, fidèle à ses vœux, elle le refuse. Un jeune Montgommery, au milieu d'une bataille, la supplie de l'épargner, et lui peint la douleur que sa mort va causer à son vieux père ; Jeanne d'Arc rejette sa prière, et montre dans cette occasion plus d'inflexibilité que son devoir ne l'exige ; mais au moment de frapper un jeune Anglais, Lionel, elle se sent tout-à-coup attendrie par sa figure, et l'amour entre dans son cœur. Alors toute sa puissance est détruite. Un chevalier noir comme le destin lui apparaît dans le combat, et lui conseille de ne pas aller à Reims. Elle y va néanmoins ; la pompe solennelle du couronnement passe sur le théâtre ; Jeanne d'Arc marche au premier rang, mais ses pas sont chancelans ; elle porte en tremblant l'étendard sacré, et l'on sent que l'esprit divin ne la protège plus.

Avant d'entrer dans l'église, elle s'arrête et reste seule sur la scène. On entend de

loin les instrumens de fête qui accompagnent la cérémonie du sacre, et Jeanne d'Arc prononce des plaintes harmonieuses, pendant que le son des flûtes et des hautbois plane doucement dans les airs.

« Les armes sont déposées, la tempête de » la guerre se tait, les chants et les danses » succèdent aux combats sanguinaires. Des » refrains joyeux se font entendre dans les » rues ; l'autel et l'église sont parés dans » tout l'éclat d'une fête ; des couronnes de » fleurs sont suspendues aux colonnes : cette » vaste ville ne contient qu'à peine le nom- » bre des hôtes étrangers qui se précipitent » pour être les témoins de l'allégresse popu- » laire ; un même sentiment remplit tous » les cœurs ; et ceux que séparait jadis une » haine meurtrière, se réunissent maintenant dans la félicité universelle ; celui qui » peut se nommer Français en est fier ; » l'antique éclat de la couronne est renou- » velé, et la France obéit avec la gloire au » petit-fils de ses rois.

» C'est par moi que ce jour magnifique » est arrivé, et cependant je ne partage

» point le bonheur public. Mon cœur est
» changé, mon coupable cœur s'éloigne de
» cette solennité sainte, et c'est vers le
» camp des Anglais, c'est vers nos ennemis
» que se tournent toutes mes pensées. Je dois
» me dérober au cercle joyeux qui m'en-
» toure, pour cacher à tous la faute qui pèse
» sur mon cœur. Qui ? moi ! libératrice de
» mon pays, animée par le rayon du ciel,
» dois-je sentir une flamme terrestre. Moi,
» guerrière du Très-Haut, brûler pour l'en-
» nemi de la France ! puis-je encore regar-
» der la chaste lumière du soleil !

» Hélas ! comme cette musique m'enivre !
» Les sons les plus doux me rappellent sa
» voix, et leur enchantement semble m'of-
» frir ses traits. Que l'orage de la guerre
» éclate de nouveau ; que le bruit des lances
» retentisse autour de moi ; dans l'ardeur
» du combat je retrouverai mon courage ;
» mais ces accords harmonieux s'insinuent
» dans mon sein, et changent en mélancolie
» toutes les puissances de mon cœur.

» Ah ! pourquoi donc ai-je vu ce noble
» visage ? Dès cet instant j'ai été coupable.

» Malheureuse! Dieu veut un instrument
» aveugle; c'est avec des yeux aveugles que
» tu devais obéir. Tu l'as regardé, c'en est
» fait, la paix de Dieu s'est retirée de toi;
» et les piéges de l'enfer t'ont saisie. Ah!
» simple houlette des bergers, pourquoi
» vous ai-je échangée contre une épée?
» Pourquoi, reine du ciel, m'es-tu jamais
» apparue? Pourquoi donc ai-je entendu
» ta voix dans la forêt des chênes? Re-
» prends ta couronne, je ne puis la mé-
» riter. Oui, je vois le ciel ouvert, je vois
» les bienheureux, et mes espérances sont
» dirigées vers la terre! O Vierge sainte,
» tu m'imposas cette vocation cruelle; pou-
» vais-je endurcir ce cœur que le ciel avait
» créé pour aimer? Si tu veux manifester
» ta puissance, prends pour organes ceux
» qui, dégagés du péché, habitent dans ta
» demeure éternelle; envoie tes esprits im-
» mortels et purs, étrangers aux passions
» comme aux larmes. Mais ne choisis pas la
» faible fille, ne choisis point le cœur
» sans force d'une bergère. Que me faisaient
» les destins des combats et les querelles

» des rois ! Tu as troublé ma vie, tu m'as
» entraînée dans les palais des princes, et
» là j'ai trouvé la séduction et l'erreur. Ah!
» ce n'était pas moi qui avais voulu ce
» sort. »

Ce monologue est un chef-d'œuvre de poésie ; un même sentiment ramène naturellement aux mêmes expressions ; et c'est en cela que les vers s'accordent si bien avec les affections de l'âme : car ils transforment en une harmonie délicieuse ce qui pourrait paraître monotone dans le simple langage de la prose. Le trouble de Jeanne d'Arc va toujours croissant. Les honneurs qu'on lui rend, la reconnaissance qu'on lui témoigne, rien ne peut la rassurer, quand elle se sent abandonnée par la main toute-puissante qui l'avait élevée. Enfin, ses funestes pressentimens s'accomplissent, et de quelle manière !

Il faut pour concevoir l'effet terrible de l'accusation de sorcellerie, se transporter dans les siècles où le soupçon de ce crime mystérieux planait sur toutes les choses extraordinaires. La croyance au mauvais prin-

cipe, telle qu'elle existait alors, supposait la possibilité d'un culte affreux envers l'enfer; les objets effrayans de la nature en étaient le symbole, et des signes bizarres le langage. On attribuait à cette alliance avec le démon toutes les prospérités de la terre dont la cause n'était pas bien connue. Le mot de magie désignait l'empire du mal sans bornes, comme la Providence le règne du bonheur infini. Cette imprécation, *elle est sorcière, il est sorcier,* devenue ridicule de nos jours, faisait frissonner il y a quelques siècles; tous les liens les plus sacrés se brisaient, quand ces paroles étaient prononcées : nul courage ne les bravait, et le désordre qu'elles mettaient dans les esprits était tel, qu'on eût dit que les démons de l'enfer apparaissaient réellement, quand on croyait les voir apparaître.

Le malheureux fanatique, père de Jeanne d'Arc, est saisi par la superstition du temps; et, loin d'être fier de la gloire de sa fille, il se présente lui-même au milieu des chevaliers et des seigneurs de la cour, pour accuser Jeanne d'Arc de sorcellerie. A l'in-

stant tous les cœurs se glacent d'effroi ; les chevaliers, compagnons d'armes de Jeanne d'Arc, la pressent de se justifier, et elle se tait. Le roi l'interroge, et elle se tait. L'archevêque la supplie de jurer sur le crucifix qu'elle est innocente, et elle se tait. Elle ne veut pas se défendre du crime dont elle est faussement accusée, quand elle se sent coupable d'un autre crime que son cœur ne peut se pardonner. Le tonnerre se fait entendre, l'épouvante s'empare du peuple, Jeanne d'Arc est bannie de l'empire qu'elle vient de sauver. Nul n'ose s'approcher d'elle. La foule se disperse; l'infortunée sort de la ville; et lorsque, abimée de fatigue, elle accepte une boisson rafraichissante, un enfant qui la reconnaît arrache de ses mains ce faible soulagement. On dirait que le souffle infernal dont on la croit environnée peut souiller tout ce qu'elle touche, et précipiter dans l'abime éternel quiconque oserait la secourir. Enfin, poursuivie d'asile en asile, la libératrice de la France tombe au pouvoir de ses ennemis.

Jusque-là cette *tragédie romantique*,

c'est ainsi que Schiller l'a nommée, est remplie de beautés du premier ordre : on peut bien y trouver quelques longueurs (jamais les auteurs allemands ne sont exempts de ce défaut); mais on voit passer devant soi des événemens si remarquables, que l'imagination s'exalte à leur hauteur, et que, ne jugeant plus cette pièce comme ouvrage de l'art, on considère le merveilleux tableau qu'elle renferme comme un nouveau reflet de la sainte inspiration de l'héroïne. Le seul défaut grave qu'on puisse reprocher à ce drame lyrique, c'est le dénoûment : au lieu de prendre celui qui était donné par l'histoire, Schiller suppose que Jeanne d'Arc, enchaînée par les Anglais, brise miraculeusement ses fers, va rejoindre le camp des Français, décide la victoire en leur faveur, et reçoit une blessure mortelle. Le merveilleux d'invention, à côté du merveilleux transmis par l'histoire, ôte à ce sujet quelque chose de sa gravité. D'ailleurs, qu'y avait-il de plus beau que la conduite et les réponses même de Jeanne d'Arc, lorsqu'elle fut condamnée à Rouen par les grands sei-

gueurs anglais et les évêques normands?

L'histoire raconte que cette jeune fille réunit le courage le plus inébranlable à la douleur la plus touchante; elle pleurait comme une femme, mais elle se conduisait comme un héros. On l'accusa de s'être livrée à des pratiques superstitieuses, et elle repoussa cette inculpation avec les argumens dont une personne éclairée pourrait se servir de nos jours; mais elle persista toujours à déclarer qu'elle avait eu des révélations intimes, qui l'avaient décidée dans le choix de sa carrière. Abattue par l'horreur du supplice qui la menaçait, elle rendit constamment témoignage devant les Anglais à l'énergie des Français, aux vertus du roi de France, qui cependant l'avait abandonnée. Sa mort ne fut ni celle d'un guerrier ni celle d'un martyr; mais, à travers la douceur et la timidité de son sexe, elle montra dans les derniers momens une force d'inspiration presque aussi étonnante que celle dont on l'accusait comme d'une sorcellerie. Quoiqu'il en soit, le simple récit de sa fin émeut bien plus que le dénoûment de Schiller. Lorsque

la poésie veut ajouter à l'éclat d'un personnage historique, il faut du moins qu'elle lui conserve avec soin la physionomie qui le caractérise; car la grandeur n'est vraiment frappante que quand on sait lui donner l'air naturel. Or, dans le sujet de Jeanne d'Arc, c'est le fait véritable qui non-seulement a plus de naturel, mais plus de grandeur que la fiction.

La Fiancée de Messine a été composée d'après un système dramatique tout-à-fait différent de celui que Schiller avait suivi jusqu'alors, et auquel il est heureusement revenu. C'est pour faire admettre les chœurs sur la scène qu'il a choisi un sujet dans lequel il n'y a de nouveau que les noms; car c'est, au fond, la même chose que *les Frères ennemis*. Seulement Schiller a introduit de plus une sœur dont les deux frères deviennent amoureux, sans savoir qu'elle est leur sœur, et l'un tue l'autre par jalousie. Cette situation terrible en elle-même, est

entremêlée de chœurs qui font partie de la pièce. Ce sont les serviteurs des deux frères qui interrompent et glacent l'intérêt par leurs discussions mutuelles. La poésie lyrique qu'ils récitent tous à la fois est superbe; mais ils n'en sont pas moins, quoiqu'ils disent, des chœurs de chambellans. Le peuple entier peut seul avoir cette dignité indépendante, qui lui permet d'être un spectateur impartial. Le chœur doit représenter la postérité. Si des affections personnelles l'animaient, il serait nécessairement ridicule; car on ne concevrait pas comment plusieurs personnes diraient la même chose en même temps, si leurs voix n'étaient pas censées être l'interprête impassible des vérités éternelles.

Schiller, dans la préface qui précède *la Fiancée de Messine*, se plaint avec raison de ce que nos usages modernes n'ont plus ces formes populaires qui les rendaient si poétiques chez les anciens.

« Les palais, dit-il, sont fermés; les tri-
» bunaux ne se tiennent plus en plein air,
» devant les portes des villes; les écrits ont

» pris la place de la parole vivante ; le peu-
» ple lui-même, cette masse si forte et si
» visible, n'est presque plus qu'une idée
» abstraite, et les divinités des mortels
» n'existent plus que dans leur cœur. Il
» faut que le poète ouvre les palais, replace
» les juges sous la voûte du ciel, relève les
» statues des dieux, ranime enfin les ima-
» ges qui partout ont fait place aux idées. »

Ce désir d'un autre temps, d'un autre pays, est un sentiment poétique. L'homme religieux a besoin du ciel, et le poète d'une autre terre : mais on ignore quel culte et quel siècle *la Fiancée de Messine* nous représente : elle sort des usages modernes, sans nous placer dans les temps antiques. Le poète y a mêlé toutes les religions ensemble ; et cette confusion détruit la haute unité de la tragédie, celle de la destinée qui conduit tout. Les événemens sont atroces, et cependant l'horreur qu'ils inspirent est tranquille. Le dialogue est aussi long, aussi développé que si l'affaire de tous était de parler en beaux vers ; et qu'on aimât, qu'on fût jaloux, qu'on haît son frère, qu'on le tuât,

sans quitter la sphère des réflexions générales et des sentimens philosophiques.

Il y a néanmoins dans la *Fiancée de Messine* des traces admirables du beau génie de Schiller. Quand l'un des frères a été tué par son frère jaloux, on apporte le mort dans le palais de la mère; elle ne sait point encore qu'elle a perdu son fils, et c'est ainsi que le chœur qui précède le cercueil le lui annonce :

» De tout côté le malheur parcourt les
» villes. Il erre en silence autour des habi-
» tations des hommes : aujourd'hui c'est à
» celle-ci qu'il frappe, demain c'est à celle-
» là; aucune n'est épargnée. Le messager
» douloureux et funeste tôt ou tard passera
» le seuil de la porte où demeure un vivant.
» Quand les feuilles tombent dans la sai-
» son prescrite, quand les vieillards affaiblis
» descendent dans le tombeau, la nature
» obéit en paix à ses antiques lois, à son
» éternel usage, l'homme n'en est point ef-
» frayé; mais sur cette terre, c'est le mal-
» heur imprévu qu'il faut craindre. Le
» meurtre, d'une main violente, brise les

» liens les plus sacrés, et la mort vient en-
» lever dans la barque du Styx le jeune
» homme florissant. Quand les nuages amon-
» celés couvrent le ciel de deuil, quand le
» tonnerre retentit dans les abimes, tous
» les cœurs sentent la force redoutable de
» la destinée; mais la foudre enflammée
» peut partir des hauteurs sans nuages, et
» le malheur s'approche comme un ennemi
» rusé, au milieu des jours de fête.

» N'attache donc point ton cœur à ces
» biens dont la vie passagère est ornée. Si
» tu jouais, apprends à perdre, et si la for-
» tune est avec toi, songe à la douleur.

Quand le frère apprend que celle dont il était amoureux, et pour laquelle il a tué son frère, est sa sœur, son désespoir n'a point de bornes, et il se résout à mourir. Sa mère veut lui pardonner, sa sœur lui demande de vivre; mais il se mêle à ses remords un sentiment d'envie qui le rend encore jaloux de celui qui n'est plus.

« Ma mère, dit-il, quand le même tom-
» beau renfermera le meurtrier et la vic-
» time, quand une même voûte couvrira

» nos cendres réunies, ta malédiction sera
» désarmée. Tes pleurs couleront également
» pour tes deux fils : la mort est un puis-
» sant médiateur! elle éteint les flammes
» de la colère, elle réconcilie les ennemis,
» et la pitié se penche comme une sœur at-
» tendrie sur l'urne qu'elle embrasse. »

Sa mère le presse encore de ne pas l'abandonner. — « Non, lui dit-il, je ne puis
» vivre avec un cœur brisé. Il faut que je
» retrouve la joie, et que je m'unisse avec
» les esprits libres de l'air. L'envie a em-
» poisonné ma jeunesse; cependant tu par-
» tageais justement ton amour entre nous
» deux. Penses-tu que je pusse supporter
» maintenant l'avantage que tes regrets
» donnent à mon frère sur moi ? La mort
» nous sanctifie; dans son palais indestruc-
» tible, ce qui était mortel et souillé se
» change en un cristal pur et brillant; les
» erreurs de la misérable humanité dispa-
» raissent. Mon frère serait au-dessus de
» moi dans ton cœur, comme les étoiles
» sont au-dessus de la terre, et l'ancienne
» rivalité qui nous a séparés pendant la vie,

» renaîtrait pour me dévorer sans relâche.
» Il serait par-delà ce monde, il serait dans
» ton souvenir l'enfant chéri, l'enfant im-
» mortel. »

La jalousie qu'inspire un mort est un sentiment plein de délicatesse et de vérité. Qui pourrait en effet triompher des regrets? Les vivans égaleront-ils jamais la beauté de l'image céleste que l'ami qui n'est plus a laissée dans notre cœur? Ne nous a-t-il pas dit : — Ne m'oubliez pas. — N'est-il pas là sans défense? Où vit-il sur cette terre, si ce n'est dans le sanctuaire de notre âme? Et qui, parmi les heureux de ce monde, s'unirait jamais à nous aussi intimement que son souvenir?

CHAPITRE XX.

GUILLAUME TELL.

Le *Guillaume Tell* de Schiller est revêtu de ces couleurs vives et brillantes qui transportent l'imagination dans les contrées pittoresques où la respectable conjuration du Rütli s'est passée. Dès les premiers vers, on croit entendre résonner les cors des Alpes. Ces nuages qui partagent les montagnes, et cachent la terre d'en bas à la terre plus voisine du ciel; ces chasseurs de chamois poursuivant leur proie légère à travers les abimes : cette vie tout à la fois pastorale et guerrière, qui combat avec la nature, et reste en paix avec les hommes : tout inspire un intérêt animé pour la Suisse; et l'unité d'action, dans cette tragédie, tient à l'art d'avoir fait de la nation même un personnage dramatique.

La hardiesse de Tell est brillamment signalée au premier acte de la pièce. Un mal-

heureux proscrit, que l'un des tyrans subalternes de la Suisse a dévoué à la mort, veut se sauver de l'autre côté du rivage, où il peut trouver un asile. L'orage est si violent qu'aucun batelier n'ose se risquer à traverser le lac pour le conduire. Tell voit sa détresse, se hasarde avec lui sur les flots, et le fait heureusement aborder à l'autre rive. Tell est étranger à la conjuration que l'insolence de Gessler fait naître. Stauffacher, Walther Fürs et Arnold de Melchtal préparent la révolte. Tell en est le héros, mais non pas l'auteur; il ne pense point à la politique, il ne songe à la tyrannie que quand elle trouble sa vie paisible; il la repousse de son bras, quand il éprouve son atteinte; il la juge, il la condamne à son propre tribunal, mais il ne conspire pas.

Arnold de Melchtal, l'un des conjurés, s'est retiré chez Walther; il a été obligé de quitter son père pour échapper aux satellites de Gessler; il s'inquiète de l'avoir laissé seul; il demande avec anxiété de ses nouvelles, quand tout-à-coup il apprend que, pour punir le vieillard de ce que son fils

s'est soustrait au décret lancé contre lui, les barbares, avec un fer brûlant, l'ont privé de la vue. Quel désespoir, quelle rage peut égaler ce qu'il éprouve! Il faut qu'il se venge. S'il délivre sa patrie, c'est pour tuer les tyrans qui ont aveuglé son père; et quand les trois conjurés se lient par le serment solennel de mourir ou d'affranchir leurs citoyens du joug affreux de Gessler, Arnold s'écrie :

« Oh! mon vieux père aveugle, tu ne » peux plus voir le jour de la liberté; mais » nos cris de ralliement parviendront jus- » qu'à toi. Quand des Alpes aux Alpes » des signaux de feu nous appelleront aux » armes, tu entendras tomber les citadelles » de la tyrannie. Les Suisses, en se pres- » sant autour de ta cabane, feront retentir » à ton oreille leurs transports de joie, et » les rayons de cette fête pénétreront en- » core jusque dans la nuit qui t'environne.»

Le troisième acte est rempli par l'action principale de l'histoire et de la pièce. Gessler a fait élever un chapeau sur une pique, au milieu de la place publique, avec ordre

que tous les paysans le saluent. Tell passe devant ce chapeau sans se conformer à la volonté du gouverneur autrichien ; mais, c'est seulement par inadvertance qu'il ne s'y soumet pas, car il n'était pas dans le caractère de Tell, au moins dans celui que Schiller lui a donné, de manifester aucune opinion politique : sauvage et indépendant comme les chevreuils des montagnes, il vivait libre, mais il ne s'occupait point du droit qu'il avait de l'être. Au moment où Tell est accusé de n'avoir pas salué le chapeau, Gessler arrive, portant un faucon sur sa main : déjà cette circonstance fait tableau et transporte dans le moyen âge. Le pouvoir terrible de Gessler est singulièrement en contraste avec les mœurs si simples de la Suisse, et l'on s'étonne de cette tyrannie en plein air, dont les vallées et les montagnes sont les solitaires témoins.

On raconte à Gessler la désobéissance de Tell, et Tell s'excuse en affirmant que ce n'est point avec intention, mais par ignorance, qu'il n'a point fait le salut commandé. Gessler, toujours irrité, lui dit, après quel-

ques momens de silence : — Tell, on assure que tu es maître dans l'art de tirer de l'arbalète, et que jamais ta flèche n'a manqué d'atteindre au but. — Le fils de Tell, âgé de douze ans, s'écrie, tout orgueilleux de l'habileté de son père : — Cela est vrai, seigneur; il perce une pomme sur l'arbre à cent pas. — Est-ce là ton enfant? dit Gessler : — Oui, seigneur, répond Tell. — En as-tu d'autres? — Tell : Deux garçons, seigneur? — Gessler : Lequel des deux t'est le plus cher? — Tell : Tous les deux sont mes enfans. — Gessler : Hé bien, Tell, puisque tu perces une pomme sur l'arbre à cent pas, exerce ton talent devant moi; prends ton arbalète, aussi bien tu l'as déjà dans ta main, et prépare-toi à tirer une pomme sur la tête de ton fils; mais, je te le conseille, vise bien; car si tu n'atteins pas ou la pomme ou ton fils, tu périras. — Tell : Seigneur, quelle action monstrueuse me commandez-vous! Qui! moi, lancer une flèche contre mon enfant! Non, non, vous ne le voulez pas, Dieu vous en préserve! ce n'est pas sérieusement, seigneur, que vous exigez cela

d'un père. — Gessler : Tu tireras la pomme sur la tête de ton fils ; je le demande et je le veux. — Tell : Moi, viser la tête chérie de mon enfant ! ah ! plutôt mourir. — Gessler : Tu dois tirer, ou périr à l'instant même avec ton fils. — Tell : Je serais le meurtrier de mon fils ! Seigneur, vous n'avez pas d'enfans, vous ne savez point ce qu'il y a dans le cœur d'un père. — Gessler : Ah ! Tell, te voilà tout-à-coup bien prudent; on m'avait dit que tu étais un rêveur, que tu aimais l'extraordinaire ; hé bien ! je t'en donne l'occasion, essaie ce coup hardi, vraiment digne de toi. —

Tous ceux qui entourent Gessler ont pitié de Tell, et tâchent d'attendrir le barbare qui le condamne au plus affreux supplice ; le vieillard, grand-père de l'enfant, se jette aux pieds de Gessler ; l'enfant sur la tête duquel la pomme doit être tirée le relève et lui dit : — Ne vous mettez point à genoux devant cet homme ; qu'on me dise seulement où je dois me placer : je ne crains rien pour moi ; mon père atteint l'oiseau dans son vol, il ne manquera pas son coup

quand il s'agit du cœur de son enfant. — Stauffacher s'avance, et dit : — Seigneur, l'innocence de cet enfant ne vous touche-t-elle pas ? — GESSLER : Qu'on l'attache à ce tilleul. — L'ENFANT : Pourquoi me lier ? laissez-moi libre, je me tiendrai tranquille comme un agneau ; mais si l'on veut m'enchaîner, je me débattrai avec violence. — Rodolphe, l'écuyer de Gessler, dit à l'enfant : — Consens au moins à ce qu'on te bande les yeux. — Non, répond l'enfant, non, crois-tu que je redoute le trait qui va partir de la main de mon père ? Je ne sourcillerai pas en l'attendant. Allons, mon père, montre comme tu sais tirer de l'arc ; ils ne le croient pas, ils se flattent de nous perdre ; hé bien ! trompe leur méchant espoir; que la flèche soit lancée, et qu'elle atteigne au but. — Allons ! —

L'enfant se place sous le tilleul, et l'on pose la pomme sur sa tête ; alors les Suisses se pressent de nouveau autour de Gessler pour en obtenir sa grâce de Tell.—Pensais-tu, dit Gessler en s'adressant à Tell, pensais-tu que tu pourrais te servir impuné-

ment des armes meurtrières? Elles sont dangereuses aussi pour celui qui les porte; ce droit insolent d'être armé, que les paysans s'arrogent, offense le maître de ces contrées; celui qui commande doit seul être armé. Vous vous réjouissez tant de votre arc et de vos flèches, c'est à moi de vous donner un but pour les exercer. — Faites place, s'écrie Tell, faites place. — Tous les spectateurs frémissent. Il veut tendre son arc, la force lui manque, un vertige l'empêche de voir; il conjure Gessler de lui accorder la mort. Gessler est inflexible: Tell hésite encore long-temps, dans une affreuse anxiété : tantôt il regarde Gessler, tantôt le ciel; puis tout-à-coup il tire de son carquois une seconde flèche et la met dans sa ceinture. Il se penche en avant, comme s'il voulait suivre le trait qu'il lance; la flèche part, le peuple s'écrie : — Vive l'enfant! — Le fils s'élance dans les bras de son père, et lui dit : — Mon père, voici la pomme que ta flèche a percée; je savais bien que tu ne me blesserais pas. — Le père anéanti tombe à terre, tenant son

enfant dans ses bras. Les compagnons de Tell le relèvent, et le félicitent. Gessler s'approche; et lui demande dans quel des sein il avait préparé une seconde flèche. Tell refuse de le dire. Gessler insiste. Tell demande une sauvegarde pour sa vie, s'il répond avec vérité; Gessler l'accorde. Tell alors, le regardant avec des yeux vengeurs, lui dit : — Je voulais lancer contre vous cette flèche, si la première avait frappé mon fils ; et, croyez-moi, celle-là ne vous aurait pas manqué.—Gessler, furieux à ces mots, ordonne que Tell soit conduit en prison.

Cette scène a, comme on peut le voir, toute la simplicité d'une histoire racontée dans une ancienne chronique. Tell n'est point représenté comme un héros de tragédie, il n'avait point voulu braver Gessler : il ressemble en tout à ce que sont d'ordinaire les paysans de l'Helvétie, calmes dans leurs habitudes, amis du repos, mais terribles quand on agite dans leur âme les sentimens que la vie champêtre y tient assoupis. On voit encore près d'Altorf, dans

le canton d'Uri, une statue de pierre grossièrement travaillée, qui représente Tell et son fils, après que la pomme a été tirée. Le père tient d'une main son fils, et de l'autre il presse son arc sur son cœur, pour le remercier de l'avoir si bien servi.

Tell est conduit enchaîné sur la même barque dans laquelle Gessler traverse le lac de Lucerne; l'orage éclate pendant le passage; l'homme barbare a peur, et demande du secours à sa victime : on détache les liens de Tell, il conduit lui-même la barque au milieu de la tempête, et s'approchant des rochers il s'élance sur le rivage escarpé. Le récit de cet événement commence le quatrième acte. A peine arrivé dans sa demeure, Tell est averti qu'il ne peut espérer d'y vivre en paix avec sa femme et ses enfans, et c'est alors qu'il prend la résolution de tuer Gessler. Il n'a point pour but d'affranchir son pays du joug étranger, il ne sait pas si l'Autriche doit ou non gouverner la Suisse; il sait qu'un homme a été injuste envers un homme; il sait qu'un père a été forcé de lancer

une flèche près du cœur de son enfant, et il pense que l'auteur d'un tel forfait doit périr.

Son monologue est superbe : il frémit du meurtre, et cependant il n'a pas le moindre doute sur la légitimité de sa résolution. Il compare l'innocent usage qu'il a fait jusqu'à ce jour de sa flèche, à la chasse et dans les jeux, avec la sévère action qu'il va commettre : il s'assied sur un banc de pierre, pour attendre au détour d'un chemin Gessler qui doit passer. — « Ici, dit-il, s'arrête » le pélerin, qui continue son voyage après » un court repos ; le moine pieux qui va » pour accomplir sa mission sainte, le » marchand qui vient des pays lointains, » et traverse cette route pour aller à l'au- » tre extrémité du monde : tous poursuivent » leur chemin pour achever leurs affaires, et » mon affaire à moi, c'est le meurtre ! Jadis » le père ne rentrait jamais dans sa maison » sans réjouir ses enfans, en leur rappor- » tant quelques fleurs des Alpes, un oiseau » rare, un coquillage précieux, tel qu'on » en trouve sur les montagnes ; et mainte-

» nant ce père est assis sur le rocher, et
» des pensées de mort l'occupent; il veut
» la vie de son ennemi; mais il la veut
» pour vous, mes enfans, pour vous pro-
» téger, pour vous défendre; c'est pour
» sauver vos jours et votre douce inno-
» cence qu'il tend son arc vengeur. »

Peu de temps après on aperçoit de loin Gessler descendre de la montagne. Une malheureuse femme dont il fait languir le mari dans les prisons, se jette à ses pieds et le conjure de lui accorder sa délivrance; il la méprise et la repousse : elle insiste encore; elle saisit la bride de son cheval, et lui demande de l'écraser sous ses pas, ou de lui rendre celui qu'elle aime. Gessler, indigné contre ses plaintes, se reproche de laisser encore trop de liberté au peuple Suisse.—Je veux, dit-il, briser leur résistance opiniâtre; je veux courber leur audacieux esprit d'indépendance; je veux publier une loi nouvelle dans ce pays; je veux.... — Comme il prononce ce mot, la flèche mortelle l'atteint; il tombe en s'écriant : — C'est le trait de Tell. — Tu dois

le reconnaître, s'écrie Tell du haut du rocher.— Les acclamations du peuple se font bientôt entendre, et les libérateurs de la Suisse remplissent le serment qu'ils avaient fait de s'affranchir du joug de l'Autriche.

Il semble que la pièce devrait finir naturellement là, comme celle de Marie Stuart à sa mort; mais dans l'une et l'autre Schiller a ajouté une espèce d'appendice ou d'explication, qu'on ne peut plus écouter quand la catastrophe principale est terminée. Élisabeth reparaît après l'exécution de Marie; on est témoin de son trouble et de sa douleur en apprenant le départ de Leicester pour la France. Cette justice poétique doit se supposer, et non se représenter; le spectateur ne soutient pas la vue d'Élisabeth, après avoir été témoin des derniers momens de Marie. Dans Guillaume Tell, au cinquième acte, Jean-le-Parricide, qui assassina son oncle l'empereur Albert, parce qu'il lui refusait son héritage, vient, déguisé en moine, demander un asile à Tell; il se persuade que leurs actions sont pareilles, et Tell le repousse avec horreur, en

lui montrant combien leurs motifs sont différens. C'est une idée juste et ingénieuse, que de mettre en opposition ces deux hommes ; toutefois ce contraste, qui plaît à la lecture, ne réussit point au théâtre. L'esprit est de très-peu de chose dans les effets dramatiques ; il en faut pour les préparer, mais s'il en fallait pour les sentir, le public même le plus spirituel s'y refuserait.

On supprime au théâtre l'acte accessoire de Jean-le-Parricide, et la toile tombe au moment où la flèche perce le cœur de Gessler. Peu de temps après la première représentation de Guillaume Tell, le trait mortel atteignit aussi le digne auteur de ce bel ouvrage. Gessler périt au moment où les desseins les plus cruels l'occupaient ; Schiller n'avait dans son âme que de généreuses pensées. Ces deux volontés si contraires, la mort, ennemie de tous les projets de l'homme, les a de même brisées.

CHAPITRE XXI.

GOETZ DE BERLICHINGEN, ET LE COMTE D'EGMONT.

La carrière dramatique de Goethe peut être considérée sous deux rapports différens. Dans les pièces qu'il a faites pour être représentées, il y a beaucoup de grâce et d'esprit, mais rien de plus. Dans ceux de ses ouvrages dramatiques, au contraire, qu'il est très-difficile de jouer, on trouve un talent extraordinaire. Il paraît que le génie de Goethe ne peut se renfermer dans les limites du théâtre; quand il veut s'y soumettre, il perd une portion de son originalité, et ne la retrouve tout entière que quand il peut mêler à son gré tous les genres. Un art, quel qu'il soit, ne saurait être sans bornes; la peinture, la sculpture, l'architecture, sont soumises à des lois qui leur sont particulières, et de même l'art dramatique ne produit de l'effet qu'à de

certaines conditions : ces conditions restreignent quelquefois le sentiment et la pensée; mais l'ascendant du spectacle est tel sur les hommes rassemblés, qu'on a tort de ne pas se servir de cette puissance, sous prétexte qu'elle exige des sacrifices que ne ferait pas l'imagination livrée à elle-même. Comme il n'y a pas en Allemagne une capitale où l'on trouve réuni tout ce qu'il faut pour avoir un bon théâtre, les ouvrages dramatiques sont beaucoup plus souvent lus que joués : et de là vient que les auteurs composent leurs ouvrages d'après le point de vue de la lecture, et non pas d'après celui de la scène.

Goethe fait presque toujours de nouveaux essais en littérature. Quand le goût allemand lui paraît pencher vers un excès quelconque, il tente aussitôt de lui donner une direction opposée. On dirait qu'il administre l'esprit de ses contemporains comme son empire, et que ses ouvrages sont des décrets, qui tour-à-tour autorisent ou bannissent les abus qui s'introduisent dans l'art.

Goethe était fatigué de l'imitation des

pièces françaises en Allemagne, et il avait raison; car un français même le serait aussi. En conséquence il composa un drame historique à la manière de Shakespeare, *Goetz de Berlichingen*. Cette pièce n'était pas destinée au théâtre; mais on pouvait cependant la représenter, comme toutes celles de Shakespeare du même genre. Goethe a choisi la même époque de l'histoire que Schiller dans ses Brigands; mais, au lieu de montrer un homme qui s'affranchit de tous les liens de la morale et de la société, il a peint un vieux chevalier, sous le règne de Maximilien, défendant encore la vie chevaleresque, et l'existence féodale des seigneurs, qui donnaient tant d'ascendant à leur valeur personnelle.

Goetz de Berlichingen fut surnommé *la Main-de-Fer*, parce que, ayant perdu sa main droite à la guerre, il s'en fit faire une à ressort, avec laquelle il saisissait très-bien la lance; c'était un chevalier célèbre dans son temps par son courage et sa loyauté. Ce modèle est heureusement choisi pour représenter quelle était l'indépendance des no-

bles, avant que l'autorité du gouvernement pesât sur tous. Dans le moyen âge, chaque château était une forteresse, chaque seigneur un souverain. L'établissement des troupes de ligne et l'invention de l'artillerie changèrent tout-à-fait l'ordre social ; il s'introduisit une espèce de force abstraite qu'on nomme état ou nation; mais les individus perdirent graduellement toute leur importance. Un caractère tel que celui de Goetz dut souffrir de ce changement, lorsqu'il s'opéra.

L'esprit militaire a toujours été plus rude en Allemagne que partout ailleurs, et c'est là qu'on peut se figurer véritablement ces hommes de fer, dont on voit encore les images dans les arsenaux de l'Empire. Néanmoins la simplicité des mœurs chevaleresques est peinte dans la pièce de Goethe avec beaucoup de charmes. Ce vieux Goetz, vivant dans les combats, dormant avec son armure, sans cesse à cheval, ne se reposant que quand il est assiégé, employant tout pour la guerre, ne voyant qu'elle ; ce vieux Goetz, dis-je, donne la plus haute

idée de l'intérêt et de l'activité que sa vie avait alors. Ses qualités comme ses défauts sont fortement prononcés ; rien n'est plus généreux que son attachement pour Weislingen, autrefois son ami, depuis son adversaire, et souvent même traître envers lui. La sensibilité que montre un intrépide guerrier, remue l'âme d'une façon toute nouvelle; nous avons du temps pour aimer, dans notre vie oisive ; mais ces éclairs d'émotion qui font lire au fond du cœur, à travers une existence orageuse, causent un attendrissement profond. On a si peur de rencontrer l'affectation dans le plus beau don du ciel, dans la sensibilité, que l'on préfère quelquefois la rudesse elle-même, comme garant de la franchise.

La femme de Goetz s'offre à l'imagination telle qu'un ancien portrait de l'école flamande, où le vêtement, le regard, la tranquillité même de l'attitude, annoncent une femme soumise à son époux, ne connaissant que lui, n'admirant que lui, et se croyant destinée à le servir, comme il l'est à la défendre. On voit en contraste avec cette

femme par excellence, une créature tout-à-fait perverse, Adélaïde, qui séduit Weislingen, et le fait manquer à ce qu'il avait promis à son ami; elle l'épouse, et bientôt lui devient infidèle. Elle se fait aimer avec passion de son page, et trouble ce malheureux jeune homme au point de l'entraîner à donner à son maître une coupe empoisonnée. Ces traits sont forts, mais peut-être est-il vrai que, quand les mœurs sont très-pures en général, celle qui s'en écarte est bientôt entièrement corrompue; le désir de plaire n'est de nos jours qu'un lien d'affection et de bienveillance; mais dans la vie sévère et domestique d'autrefois, c'était un égarement qui pouvait entraîner à tous les autres. Cette criminelle Adélaïde donne lieu à l'une des plus belles scènes de la pièce, la séance du tribunal secret.

Des juges mystérieux, inconnus l'un à l'autre, toujours masqués, et se rassemblant pendant la nuit, punissaient dans le silence, et gravaient seulement sur le poignard qu'ils enfonçaient dans le sein du coupable ce mot terrible : TRIBUNAL SECRET. Ils prévenaient

le condamné, en faisant crier trois fois sous les fenêtres de sa maison : *Malheur, malheur, malheur!* Alors l'infortuné savait que partout, dans l'étranger, dans son concitoyen, dans son parent même, il pouvait trouver son meurtrier. La solitude, la foule, les villes, les campagnes, tout était rempli par la présence invisible de cette conscience armée qui poursuivait les criminels. On conçoit comment cette terrible institution pouvait être nécessaire, dans un temps où chaque homme etait fort contre tous, au lieu que tous doivent être forts contre chacun. Il fallait que la justice surprit le criminel avant qu'il pût s'en défendre : mais cette punition, qui planait dans les airs comme un ombre vengeresse, cette sentence mortelle, que pouvait recéler le sein même d'un ami, frappait d'une invincible terreur.

C'est encore un beau moment que celui où Goetz, voulant se défendre dans son château, ordonne qu'on arrache le plomb de ses fenêtres pour en faire des balles. Il y a dans cet homme un mépris de l'avenir,

et une intensité de force dans le présent, tout-à-fait admirables. Enfin, Goetz voit périr tous ses compagnons d'armes; il reste blessé, captif, et n'ayant auprès de lui que son épouse et sa sœur. Il n'est plus entouré que de femmes, lui qui voulait vivre au milieu d'hommes, et d'hommes indomptables, pour exercer avec eux la puissance de son caractère et de son bras. Il songe au nom qu'il doit laisser après lui; il réfléchit, puisqu'il va mourir. Il demande à voir encore une fois le soleil, pense à Dieu dont il ne s'est point occupé, mais dont il n'a jamais douté, et meurt courageux et sombre, regrettant la guerre plus que la vie.

On aime beaucoup cette pièce en Allemagne; les mœurs et les costumes nationaux de l'ancien temps y sont fidèlement représentés, et tout ce qui tient à la chevalerie ancienne remue le cœur des Allemands. Goethe, le plus insouciant de tous les hommes, parce qu'il est sûr de gouverner son public, ne s'est pas donné la peine de mettre sa pièce en vers; c'est le dessin d'un grand tableau, mais un dessin à peine

achevé. On sent dans l'écrivain une telle impatience de tout ce qui pourrait ressembler à l'affectation, qu'il dédaigne même l'art nécessaire pour donner une forme durable à ce qu'il compose. Il y a des traits de génie çà et là dans son drame, comme des coups de pinceau de Michel Ange; mais c'est un ouvrage qui laisse ou plutôt qui fait désirer beaucoup de choses. Le règne de Maximilien, pendant lequel l'événement principal se passe, n'y est pas assez caractérisé. Enfin, on oserait reprocher à Goethe de n'avoir pas mis assez d'imagination dans la forme et dans le langage de cette pièce. C'est volontairement et par système qu'il s'y est refusé; il a voulu que ce drame fût la chose même, et il faut que le charme de l'idéal préside à tout dans les ouvrages dramatiques. Les personnages des tragédies sont toujours en danger d'être vulgaires ou factices, et le génie doit les préserver également de l'un et de l'autre inconvénient. Shakespeare ne cesse pas d'être poète dans ses pièces historiques, ni Racine d'observer exactement les mœurs des Hébreux, dans

sa tragédie lyrique d'Athalie. Le talent dramatique ne saurait se passer ni de la nature, ni de l'art; l'art ne tient en rien à l'artifice, c'est une inspiration parfaitement vraie et spontanée, qui répand sur les circonstances particulières l'harmonie universelle, et sur les momens passagers la dignité des souvenirs durables.

Le Comte d'Egmont me paraît la plus belle des tragédies de Goethe; il l'a écrite, sans doute, lorsqu'il composait Werther : la même chaleur d'âme se retrouve dans ces deux ouvrages. La pièce commence au moment où Philippe II, fatigué de la douceur du gouvernement de Marguerite de Parme, dans les Pays-Bas, envoie le duc d'Albe pour la remplacer. Le roi est inquiet de la popularité qu'ont acquise le prince d'Orange et le comte d'Egmont; il les soupçonne de favoriser en secret les partisans de la réformation. Tout est réuni pour donner l'idée la plus séduisante du

comte d'Egmont; on le voit adoré de ses soldats, à la tête desquels il a remporté tant de victoires. La princesse espagnole se fie à sa fidélité, bien qu'elle sache par lui-même combien il blâme la sévérité dont on use envers les protestans; les citoyens de la ville de Bruxelles le considèrent comme le défenseur de leurs libertés auprès du trône; enfin le prince d'Orange, dont la politique profonde et la prudence silencieuse sont si connues dans l'histoire, relève encore la généreuse imprudence du comte d'Egmont, en le suppliant vainement de partir avec lui avant l'arrivée du duc d'Albe. Le prince d'Orange est un caractère noble et sage; un dévouement héroïque, mais inconsidéré, peut seul résister à ses conseils. Le comte d'Egmont ne veut pas abandonner les habitans de Bruxelles, il se confie à son sort, parce que ses victoires lui ont appris à compter sur les faveurs de la fortune, et que toujours il conserve dans les affaires publiques les qualités qui ont rendu sa vie militaire si brillante. Ces belles et dangereuses qualités intéressent à sa destinée; on

ressent pour lui des craintes que son âme intrépide ne saurait jamais éprouver; tout l'ensemble de son caractère est peint avec beaucoup d'art, par l'impression même qu'il produit sur les diverses personnes dont il est entouré. Il est aisé de tracer un portrait spirituel du héros d'une pièce; il faut plus de talent pour le faire agir et parler conformément à ce portrait; il en faut plus encore pour le faire connaître par l'admiration qu'il inspire aux soldats, au peuple, aux grands seigneurs, à tous ceux enfin qui se trouvent en relation avec lui.

Le comte d'Egmont aime une jeune fille, Clara, née dans la classe des bourgeois de Bruxelles; il va la voir dans son obscure retraite. Cet amour tient plus de place dans le cœur de la jeune fille que dans le sien; l'imagination de Clara est tout entière subjuguée par l'éclat du comte d'Egmont, par le prestige éblouissant de son héroïque valeur et de sa brillante renommée. Egmont a dans son amour de la bonté et de la douceur; il se repose auprès de cette jeune personne des inquiétudes et des affaires. — « On

» te parle, lui dit-il, de cet Egmont, silen-
» cieux, sévère, imposant; c'est lui qui
» doit lutter avec les événemens et les hom-
» mes; mais celui qui est simple, aimant,
» confiant, heureux; cet Egmont là, Clara,
» c'est le tien. » L'amour d'Egmont pour Clara ne suffirait pas à l'intérêt de la pièce; mais quand le malheur vient s'y mêler, ce sentiment, qui ne paraissait que dans le lointain, acquiert une admirable force.

On apprend l'arrivée des Espagnols, ayant le duc d'Albe à leur tête; la terreur que répand ce peuple sévère, au milieu de la nation joyeuse de Bruxelles, est supérieurement décrite. A l'approche d'un grand orage, les hommes rentrent dans leurs maisons, les animaux tremblent, les oiseaux volent près de la terre, et semblent y chercher un asile; la nature entière se prépare au fléau qui la menace : ainsi l'effroi s'empare des malheureux habitans de la Flandre. Le duc d'Albe ne veut point faire arrêter le comte d'Egmont au milieu de Bruxelles; il craint le soulèvement du peuple, et voudrait attirer sa victime dans son

propre palais, qui domine la ville et touche à la citadelle. Il se sert de son jeune fils, Ferdinand, pour décider celui qu'il veut perdre à venir chez lui. Ferdinand est plein d'admiration pour le héros de la Flandre ; il ne soupçonne point les terribles desseins de son père, et montre au comte d'Egmont un enthousiasme qui persuade à ce franc chevalier que le père d'un tel fils n'est pas son ennemi. Egmont consent à se rendre chez le duc d'Albe ; le perfide et fidèle représentant de Philippe II l'attend avec une impatience qui fait frémir ; il se met à la fenêtre, et l'aperçoit de loin, monté sur un superbe cheval qu'il a conquis dans l'une des batailles dont il est sorti vainqueur. Le duc d'Albe est rempli d'une cruelle joie, à chaque pas que fait Egmont vers son palais ; il se trouble quand le cheval s'arrête ; son misérable cœur bat pour le crime ; et quand Egmont entre dans la cour, il s'écrie : — Un pied dans la tombe, deux ; la grille se referme, il est à moi !

Le comte d'Egmont paraît ; le duc d'Albe s'entretient assez long-temps avec lui sur le

gouvernement des Pays-Bas, et la nécessité d'employer la rigueur pour contenir les opinions nouvelles. Il n'a plus d'intérêt à tromper Egmont, et cependant il se plaît dans sa ruse, et veut la savourer encore quelques instans ; à la fin il révolte l'âme généreuse du comte d'Egmont, et l'irrite par la dispute, pour arracher de lui quelques paroles violentes. Il veut se donner l'air d'être provoqué, et de faire par un premier mouvement, ce qu'il a combiné d'avance. D'où viennent tant de précautions envers l'homme qui est en sa puissance, et qu'il fera périr dans quelques heures? C'est qu'il y a toujours dans l'assassin politique un désir confus de se justifier, même auprès de sa victime ; il veut dire quelque chose pour son excuse, alors même que ce qu'il dit ne peut persuader ni lui-même ni personne. Peut-être aucun homme n'est-il capable d'aborder le crime sans subterfuge ; aussi la véritable moralité des ouvrages dramatiques ne consiste-t-elle pas dans la justice poétique dont l'auteur dispose à son gré, et que l'histoire a si souvent démentie,

mais dans l'art de peindre le vice et la vertu, de manière à inspirer la haine pour l'un et l'amour pour l'autre.

A peine le bruit de l'arrestation du comte d'Egmont est-il répandu dans Bruxelles, qu'on sait qu'il va périr. Personne ne s'attend plus à la justice, ses partisans épouvantés n'osent plus dire un mot pour sa défense ; bientôt le soupçon sépare ceux qu'un même intérêt réunit. Une apparente soumission naît de l'effroi que chacun inspire, en le ressentant à son tour, et la terreur que tous font éprouver à tous, cette lâcheté populaire qui succède si vite à l'exaltation, est admirablement peinte dans cette circonstance.

La seule Clara, cette jeune fille timide, qui ne sortait jamais de sa maison, vient sur la place publique de Bruxelles, rassemble par ses cris les citoyens dispersés, et leur rappelle leur enthousiasme pour Egmont, leur serment de mourir pour lui ; tous ceux qui l'entendent frémissent. « Jeune fille, lui dit un citoyen de Bruxel-» les, ne parle pas d'Egmont ; son nom

» donne la mort. » — « Moi, s'écrie Clara,
» je ne prononcerais pas son nom ! ne l'a-
» vez-vous pas tous invoqué mille fois ?
» n'est-il pas écrit en tout lieu ? n'ai-je pas
» vu les étoiles du ciel même en former
» les lettres brillantes ? Moi, ne pas le
» nommer ! Que faites-vous, hommes hon-
» nêtes ? votre esprit est-il troublé, votre
» raison perdue ? Ne me regardez donc pas
» avec cet air inquiet et craintif, ne baissez
» donc pas les yeux avec effroi : ce que je
» demande, c'est ce que vous désirez ; ma
» voix n'est-elle pas la voix de votre cœur ?
» qui de vous, cette nuit même, ne se
» prosternera pas devant Dieu pour lui de-
» mander la vie d'Egmont ? Interrogez-
» vous l'un et l'autre ; qui de vous, dans sa
» maison, ne dira pas : *la liberté d'Eg-*
» *mont ou la mort ?*

UN CITOYEN DE BRUXELLES.

» Dieu nous préserve de vous écouter plus
» long-temps ! il en résulterait quelque mal-
» heur.

CLARA.

» Restez, restez! ne vous éloignez point,
» parce que je parle de celui au-devant du-
» quel vous vous pressiez avec tant d'ar-
» deur, quand la rumeur publique annon-
» çait son arrivée, quand chacun s'écriait :
» *Egmont vient, il vient.* Alors les habi-
» tans des rues par lesquelles il devait passer
» s'estimaient heureux : dès qu'on entendait
» les pas de son cheval, chacun abandon-
» nait son travail pour courir à sa rencon-
» tre, et le rayon qui partait de son regard
» colorait d'espérance et de joie vos visages
» abattus. Quelques-uns d'entre vous por-
» taient leurs enfans sur le seuil de la porte,
» et les élevant dans leurs bras s'écriaient :
» — Voyez, c'est le grand Egmont, c'est
» lui, lui qui vous vaudra des temps plus
» heureux que ceux qu'ont supportés vos
» pauvres pères. — Vos enfans vous de-
» manderont ce que sont devenus ces temps
» que vous leur avez promis? Eh quoi!
» nous perdons nos momens en paroles,
» vous êtes oisifs, vous le trahissez! » —

Brackenbourg, l'ami de Clara, la conjure de s'en aller. — « Que dira votre mère ? » s'écrie-t-il.

CLARA.

« Penses-tu que je sois un enfant ou une » insensée ? Non, il faut qu'ils m'enten- » dent ; écoutez-moi, citoyens : Je vois que » vous êtes troublés, et que vous ne pouvez » vous-mêmes vous reconnaître à travers » les dangers qui vous menacent ; laissez- » moi porter vos regards sur le passé, hé- » las ! le passé d'hier. Songez à l'avenir, » pouvez-vous vivre, vous laissera-t-on vi- » vre ? s'il périt. C'est avec lui que s'éteint » le dernier souffle de votre liberté. Que » n'était-il pas pour vous ! Pour qui s'est-il » donc exposé à des périls sans nombre ? » Ses blessures, il les a reçues pour vous ; » cette grande âme, tout entière occupée de » vous, est maintenant renfermée dans un » cachot, et les piéges du meurtre l'envi- » ronnent ; il pense à vous, il espère peut- » être en vous. Il a besoin pour la pre- » mière fois de vos secours, lui qui jusqu'à

» ce jour n'a fait que vous combler de ses
» dons.

UN CITOYEN DE BRUXELLES (*à Brackenbourg.*)

» Éloignez-la ; elle nous afflige.

CLARA.

» Eh quoi! je n'ai point de force, point
» de bras habiles aux armes comme les
» vôtres; mais j'ai ce qui vous manque, le
» courage et le mépris du péril : ne puis-je
» donc pas vous pénétrer de mon âme ?
» Je veux aller au milieu de vous : un éten-
» dard sans défense a rallié souvent une
» noble armée : mon esprit sera comme une
» flamme en avant de vos pas; l'enthousias-
» me, l'amour, réuniront enfin ce peuple
» chancelant et dispersé. »

Brackenbourg avertit Clara que l'on aperçoit non loin d'eux des soldats espagnols qui pourraient l'entendre. — « Mon
» ami, lui dit-il, voyez dans quel lieu nous
» sommes. »

CLARA.

» Dans quel lieu! sous le ciel, dont la » voûte magnifique semblait s'incliner avec » complaisance sur la tête d'Egmont quand » il paraissait. Conduisez-moi dans sa pri- » son, vous connaissez la route du vieux » château; guidez mes pas, je vous sui- » vrai. » — Brackenbourg entraîne Clara chez elle, et sort de nouveau pour s'informer du comte d'Egmont : il revient; et Clara, dont la dernière résolution est prise, exige qu'il lui raconte ce qu'il a pu savoir. —

« Est-il condamné? s'écrie-t-elle.

BRACKENBOURG.

» Il l'est, je n'en puis douter.

CLARA.

» Vit-il encore?

BRACKENBOURG.

» Oui.

CLARA.

» Et comment peux-tu me l'assurer ? la
» tyrannie tue dans la nuit l'homme géné-
» reux, et cache son sang aux yeux de
» tous. Ce peuple accablé repose, et rêve
» qu'il le sauvera ; et, pendant ce temps,
» son âme indignée a déjà quitté ce monde.
» Il n'est plus, ne me trompe pas ; il n'est
» plus.

BRACKENBOURG.

» Non, je vous le répète, hélas ! il vit,
» parce que les Espagnols destinent au peu-
» ple qu'ils veulent opprimer un effrayant
» spectacle, un spectacle qui doit briser
» tous les cœurs où respire encore la li-
» berté.

CLARA.

» Tu peux parler maintenant : moi aussi
» j'entendrai tranquillement ma sentence
» de mort; je m'approche déjà de la ré-
» gion des bienheureux; déjà la consola-
» tion me vient de cette contrée de paix :
» parle.

BRACKENBOURG.

» Les bruits qui circulent et la garde dou-
» blée m'ont fait soupçonner qu'on prépa-
» rait cette nuit sur la place publique quel-
» que chose de redoutable. Je suis arrivé
» par des détours dans une maison dont
» la fenêtre donnait sur cette place ; le vent
» agitait les flambeaux qu'un cercle nom-
» breux de soldats espagnols portaient dans
» leurs mains ; et, comme je m'efforçais de
» regarder à travers cette lueur incertaine,
» j'aperçois en frémissant un échafaud élé-
» vé ; plusieurs étaient occupés à couvrir
» les planches d'un drap noir, et déjà les
» marches de l'escalier étaient revêtues de
» ce deuil funèbre : on eût dit qu'on célé-
» brait la consécration d'un sacrifice hor-
» rible. Un crucifix blanc, qui brillait pen-
» dant la nuit comme de l'argent, était
» placé sur l'un des côtés de l'échafaud. La
» terrible certitude était là devant mes
» yeux ; mais les flambeaux par degrés s'é-
» teignirent ; bientôt tous les objets dis-
» parurent, et l'œuvre criminelle de la

» nuit rentra dans le sein des ténèbres. »

Le fils du duc d'Albe découvre qu'on s'est servi de lui pour perdre Egmont, il veut le sauver à tout prix; Egmont ne lui demande qu'un service, c'est de protéger Clara, quand il ne sera plus; mais on apprend qu'elle s'est donné la mort pour ne pas survivre à celui qu'elle aime. Egmont périt, et l'amer ressentiment de Ferdinand contre son père est la punition du duc d'Albe, qui, dit-on, n'aima rien sur la terre que ce fils.

Il me semble qu'avec quelques changemens il serait possible d'adapter ce plan à la forme française. J'ai passé sous silence quelques scènes qu'on ne pourrait point introduire sur notre théâtre. D'abord celle qui commence la tragédie : des soldats d'Egmont et des bourgeois de Bruxelles s'entretiennent entre eux de ses exploits; ils racontent, dans un dialogue naturel et piquant, les principales actions de sa vie, et font sentir dans leur langage et leurs récits la haute confiance qu'il leur inspire. C'est ainsi que Shakespeare prépare l'entrée de

Jules-César, et le camp de Walstein est composé dans le même but. Mais nous ne supporterions pas en France le mélange du ton populaire avec la dignité tragique, et c'est ce qui donne souvent de la monotonie à nos tragédies du second ordre. Les mots pompeux et les situations toujours héroïques sont nécessairement en petit nombre: d'ailleurs l'attendrissement pénètre rarement jusqu'au fond de l'âme, quand on ne captive pas l'imagination par des détails simples mais vrais, qui donnent de la vie aux moindres circonstances.

Clara est représentée au milieu d'un intérieur singulièrement bourgeois, sa mère est très-vulgaire; celui qui doit l'épouser a pour elle un sentiment passionné, mais on n'aime pas à se représenter Egmont comme le rival d'un homme du peuple; tout ce qui entoure Clara sert, il est vrai, à relever la pureté de son âme; néanmoins on n'admettrait pas en France dans l'art dramatique l'un des principes de l'art pittoresque, l'ombre qui fait ressortir la lumière. Comme on voit l'une et l'autre simulta-

nément dans un tableau, on reçoit à la fois l'effet de toutes deux; il n'en est pas ainsi dans une pièce de théâtre, où l'action est successive; la scène qui blesse n'est pas tolérée, en considération du reflet avantageux qu'elle doit jeter sur la scène suivante; et l'on exige que l'opposition consiste dans des beautés différentes, mais qui soient toujours des beautés.

La fin de la tragédie de Goethe n'est point en harmonie avec l'ensemble; le comte d'Egmont s'endort quelques instans avant de marcher à l'échafaud; Clara, qui n'est plus, lui apparaît pendant son sommeil environnée d'un éclat céleste, et lui annonce que la cause de la liberté qu'il a servie doit triompher un jour : ce dénoûment merveilleux ne peut convenir à une pièce historique. Les Allemands, en général, sont embarrassés lorsqu'il s'agit de finir; et c'est surtout à eux que pourrait s'appliquer ce proverbe des Chinois : *Quand on a dix pas à faire, neuf est la moitié du chemin.* L'esprit nécessaire pour terminer quoi que ce soit, exige une sorte d'habileté et de mesure qui ne s'ac-

corde guère avec l'imagination vague et indéfinie que les Allemands manifestent dans tous leurs ouvrages. D'ailleurs il faut de l'art, et beaucoup d'art, pour trouver un dénoûment, car il y en a rarement dans la vie ; les faits s'enchaînent les uns aux autres, et leurs conséquences se perdent dans la suite des temps. La connaissance du théâtre seule apprend à circonscrire l'événement principal, et à faire concourir tous les accessoires au même but. Mais, combiner les effets, semble presque aux Allemands de l'hypocrisie, et le calcul leur paraît inconciliable avec l'inspiration.

Goethe est cependant de tous leurs écrivains celui qui aurait le plus de moyens pour accorder ensemble l'habileté de l'esprit avec son audace; mais il ne daigne pas se donner la peine de ménager les situations dramatiques de manière à les rendre théâtrales. Quand elles sont belles en elles-mêmes, il ne s'embarrasse pas du reste. Le public allemand qu'il a pour spectateur à Weimar, ne demande pas mieux que de l'attendre et de le deviner; aussi patient, aussi intelli-

gent que le chœur des Grecs, au lieu d'exiger seulement qu'on l'amuse, comme le font d'ordinaire les souverains, peuples ou rois, il se mêle lui-même de son plaisir, en analysant, en expliquant ce qui ne le frappe pas d'abord; un tel public est lui-même artiste dans ses jugemens.

CHAPITRE XXII.

IPHIGÉNIE EN TAURIDE, TORQUATO TASSO, ETC.

On donnait en Allemagne des drames bourgeois, des mélodrames, des pièces à grand spectacle, remplies de chevaux et de chevalerie. Goethe voulut ramener la littérature à la sévérité de l'antique, et il composa son *Iphigénie en Tauride*, qui est le chef-d'œuvre de la poésie classique chez les Allemands. Cette tragédie rappelle le genre d'impression qu'on reçoit en contemplant les statues grecques; l'action en est si imposante et si tranquille, qu'alors même que la situation des personnages change, il y a toujours en eux une sorte de dignité qui fixe dans le souvenir chaque moment comme durable.

Le sujet d'*Iphigénie en Tauride* est si connu, qu'il était difficile de le traiter d'une manière nouvelle; Goethe y est parvenu

néanmoins, en donnant un caractère vraiment admirable à son héroïne. L'Antigone de Sophocle est une sainte, telle qu'une religion plus pure que celle des anciens pourrait nous la représenter. L'Iphigénie de Goethe n'a pas moins de respect pour la vérité qu'Antigone ; mais elle réunit le calme d'un philosophe à la ferveur d'une prêtresse : le chaste culte de Diane et l'asile d'un temple suffisent à l'existence rêveuse que lui laisse le regret d'être éloignée de la Grèce. Elle veut adoucir les mœurs du pays barbare qu'elle habite : et bien que son nom soit ignoré, elle répand des bienfaits autour d'elle, en fille du roi des rois. Toutefois elle ne cesse point de regretter les belles contrées où se passa son enfance, et son âme est remplie d'une résignation forte et douce, qui tient, pour ainsi dire, le milieu entre le stoïcisme et le christianisme. Iphigénie ressemble un peu à la divinité qu'elle sert, et l'imagination se la représente environnée d'un nuage qui lui dérobe sa patrie. En effet, l'exil, et l'exil loin de la Grèce, pouvait-il permettre au-

cune autre jouissance que celles qu'on trouve en soi-même ! Ovide aussi, condamné à vivre non loin de la Tauride, parlait en vain son harmonieux langage aux habitans de ces rives désolées : il cherchait en vain les arts, un beau ciel, et cette sympathie de pensées qui fait goûter avec les indifférens même quelques-uns des plaisirs de l'amitié. Son génie retombait sur lui-même, et sa lyre suspendue ne rendait plus que des accords plaintifs, lugubre accompagnement des vents du nord.

Aucun ouvrage moderne ne peint mieux, ce me semble, que l'*Iphigénie* de Goethe, la destinée qui pèse sur la race de Tantale, la dignité de ces malheurs causés par une fatalité invincible. Une crainte religieuse se fait sentir dans toute cette histoire, et les personnages eux-mêmes semblent parler prophétiquement, et n'agir que sous la main puissante des dieux.

Goethe a fait de Thoas le bienfaiteur d'Iphigénie. Un homme féroce, tel que divers auteurs l'ont représenté, n'aurait pu s'accorder avec la couleur générale de la

pièce; il en aurait dérangé l'harmonie. Dans plusieurs tragédies on met un tyran, comme une espèce de machine qui est la cause de tout; mais un penseur tel que Goethe n'aurait jamais mis en scène un personnage, sans développer son caractère. Or une âme criminelle est toujours si compliquée, qu'elle ne pouvait entrer dans un sujet traité d'une manière aussi simple. Thoas aime Iphigénie ; il ne peut se résoudre à s'en séparer, en la laissant retourner en Grèce avec son frère Oreste. Iphigénie pourrait partir à l'insu de Thoas : elle débat avec son frère, et avec elle-même, si elle doit se permettre un tel mensonge, et c'est là tout le nœud de la dernière moitié de la pièce. Enfin, Iphigénie avoue tout à Thoas, combat sa résistance, et obtient de lui le mot *adieu,* sur lequel la toile tombe.

Certainement ce sujet ainsi conçu est pur et noble, et il serait bien à souhaiter qu'on pût émouvoir les spectateurs, seulement par un scrupule de délicatesse ; mais ce n'est peut-être pas assez pour le théâtre, et l'on s'intéresse plus à cette pièce quand on

la lit que quand on la voit représenter. C'est l'admiration, et non le pathétique, qui est le ressort d'une telle tragédie ; on croit entendre, en l'écoutant, un chant d'un poème épique ; et le calme qui règne dans tout l'ensemble gagne presque Oreste lui-même. La reconnaissance d'Iphigénie et d'Oreste n'est pas la plus animée, mais peut-être la plus poétique qu'il y ait. Les souvenirs de la famille d'Agamemnon y sont rappelés avec un art admirable, et l'on croit voir passer devant ses yeux les tableaux dont l'histoire et la fable ont enrichi l'antiquité. C'est un intérêt aussi que celui du plus beau langage, et des sentimens les plus élevés. Une poésie si haute plonge l'âme dans une noble contemplation, qui lui rend moins nécessaire le mouvement et la diversité dramatiques.

Parmi le grand nombre des morceaux à citer dans cette pièce, il en est un dont il n'y a de modèle nulle part : Iphigénie, dans sa douleur, se rappelle un ancien chant connu dans sa famille, et que sa nourrice lui a appris dès le berceau ; c'est le chant

que les Parques font entendre à Tantale dans l'enfer. Elles lui retracent sa gloire passée, lorsqu'il était le convive des dieux, à la table d'or. Elles peignent le moment terrible où il fut précipité de son trône, la punition que les dieux lui infligèrent, la tranquillité de ces dieux qui planent sur l'univers, et que les plaintes des enfans ne sauraient ébranler ; ces Parques menaçantes annoncent aux petits-fils de Tantale que les dieux se détourneront d'eux, parce que leurs traits rappellent ceux de leur père. Le vieux Tantale entend ce chant funeste dans l'éternelle nuit, pense à ses enfans, et baisse sa tête coupable. Les images les plus frappantes, le rhythme qui s'accorde le mieux avec les sentimens, donnent à cette poésie la couleur d'un chant national. C'est le plus grand effort du talent, que de se familiariser ainsi avec l'antiquité, et de saisir tout à la fois ce qui devait être populaire chez les Grecs, et ce qui produit, à la distance des siècles, une impression si solennelle.

L'admiration qu'il est impossible de ne

pas ressentir pour l'*Iphigénie* de Goethe, n'est point en contradiction avec ce que j'ai dit sur l'intérêt plus vif, et l'attendrissement plus intime que les sujets modernes peuvent faire éprouver. Les mœurs et les religions, dont les siècles ont effacé la trace, présentent l'homme comme un être idéal qui touche à peine la terre sur laquelle il marche ; mais dans les époques et dans les faits historiques, dont l'influence subsiste encore, nous sentons la chaleur de notre propre existence, et nous voulons des affections semblables à celles qui nous agitent.

Il me semble donc que Goethe n'aurait pas dû mettre dans sa pièce de *Torquato Tasso* la même simplicité d'action et le même calme dans les discours, qui convenaient à son Iphigénie. Ce calme et cette simplicité pourraient ne paraître que de la froideur et du manque de naturel, dans un sujet aussi moderne, sous tous les rapports, que le caractère personnel du Tasse et les intrigues de la cour de Ferrare.

Goethe a voulu peindre, dans cette piè-

ce, l'opposition qui existe entre la poésie et les convenances sociales; entre le caractère d'un poète et celui d'un homme du monde. Il a montré le mal que fait la protection d'un prince à l'imagination délicate d'un écrivain, lors même que ce prince croit aimer les lettres, ou du moins met son orgueil à passer pour les aimer. Cette opposition entre la nature exaltée et cultivée par la poésie, et la nature refroidie et dirigée par la politique, est une idée mère de mille idées.

Un homme de lettres placé dans une cour, doit se croire d'abord heureux d'y être; mais il est impossible qu'à la longue il n'éprouve pas quelques-unes des peines qui rendirent la vie du Tasse si malheureuse. Le talent qui ne serait pas indompté cesserait d'être du talent; et cependant il est bien rare que les princes reconnaissent les droits de l'imagination, et sachent tout à la fois la considérer et la ménager. On ne pouvait choisir un sujet plus heureux que le Tasse à Ferrare, pour mettre en évidence les différens caractères d'un poète,

d'un homme de cour, d'une princesse et d'un prince, agissant dans un petit cercle avec toute l'âpreté d'amour propre qui remuerait le monde. L'on connaît la sensibilité maladive du Tasse, et la rudesse polie de son protecteur Alphonse, qui, tout en professant la plus haute admiration pour ses écrits, le fit enfermer dans la maison des fous, comme si le génie qui part de l'âme devait être traité ainsi qu'un talent mécanique, dont on tire parti en estimant l'œuvre et en dédaignant l'ouvrier.

Goethe a peint Léonore d'Est, la sœur du duc de Ferrare, que le poète aimait en secret, comme appartenant par ses vœux à l'enthousiasme, et par sa faiblesse à la prudence; il a introduit dans sa pièce un courtisan sage, selon le monde, qui traite le Tasse avec la supériorité que l'esprit d'affaires se croit sur l'esprit poétique, et qui l'irrite par son calme, et par l'habileté qu'il emploie à le blesser sans avoir précisément tort envers lui. Cet homme de sang-froid conserve son avantage, en provoquant son ennemi par des manières sèches

et cérémonieuses, qui offensent sans qu'on puisse s'en plaindre. C'est le grand mal que fait une certaine science du monde; et, dans ce sens, l'éloquence et l'art de parler diffèrent extrêmement; car pour être éloquent, il faut dégager le vrai de toutes ses entraves, et pénétrer jusqu'au fond de l'âme où réside la conviction; mais l'habileté de la parole consiste, au contraire, dans le talent d'esquiver, de parer adroitement avec quelques phrases ce qu'on ne veut pas entendre, et de se servir de ces mêmes armes pour tout indiquer, sans qu'on puisse jamais vous prouver que vous ayez rien dit.

Ce genre d'escrime fait beaucoup souffrir une âme vive et vraie. L'homme qui s'en sert semble votre supérieur, parce qu'il sait vous agiter, tandis qu'il reste lui-même tranquille; mais il ne faut pas pourtant se laisser imposer par ces forces négatives. Le calme est beau quand il vient de l'énergie qui fait supporter ses propres peines; mais quand il naît de l'indifférence pour celles des autres, ce calme n'est rien qu'une per-

sonnalité dédaigneuse. Il suffit d'une année de séjour dans une cour ou dans une capitale, pour apprendre très-facilement à mettre de l'adresse et même de la grâce dans l'égoïsme : mais pour être vraiment digne d'une haute estime, il faudrait réunir en soi, comme dans un bel ouvrage, des qualités opposées : la connaissance des affaires et l'amour du beau, la sagesse qu'exigent les rapports avec les hommes, et l'essor qu inspire le sentiment des arts. Il est vrai qu'un tel individu en contiendrait deux; aussi Goethe dit-il dans sa pièce, que les deux personnages qu'il met en contraste, le politique et le poète, *sont les deux moitiés d'un homme*. Mais la sympathie ne peut exister entre ces deux moitiés, puisqu'il n'y a point de prudence dans le caractère du Tasse, ni de sensibilité dans son concurrent.

La susceptibilité souffrante des hommes de lettres s'est manifestée dans Rousseau, dans le Tasse, et plus souvent encore dans les écrivains allemands. Les écrivains français en ont été plus rarement atteints. C'est

quand on vit beaucoup avec soi-même et dans la solitude qu'on a de la peine à supporter l'air extérieur. La société est rude à beaucoup d'égards pour qui n'y est pas fait dès son enfance, et l'ironie du monde est plus funeste aux gens à talent qu'à tous les autres : l'esprit tout seul s'en tire mieux. Goethe aurait pu choisir la vie de Rousseau pour exemple de cette lutte entre la société telle qu'elle est, et la société telle qu'une tête poétique la voit ou la désire ; mais la situation de Rousseau prêtait beaucoup moins à l'imagination que celle du Tasse. Jean-Jacques a traîné un grand génie dans des rapports très-subalternes. Le Tasse, brave comme ses chevaliers, amoureux, aimé, persécuté, couronné, et, jeune encore, mourant de douleur, à la veille de son triomphe, est un superbe exemple de toutes les splendeurs et de tous les revers d'un beau talent.

Il me semble que dans la pièce du Tasse les couleurs du Midi ne sont pas assez prononcées ; peut-être serait-il très-difficile de rendre en allemand la sensation que produit

la langue italienne. Néanmoins c'est dans les caractères surtout qu'on retrouve les traits de la nature germanique plutôt qu'italienne. Léonore d'Est est une princesse allemande. L'analyse de son propre caractère et de ses sentimens, à laquelle elle se livre sans cesse, n'est point du tout dans l'esprit du Midi. Là l'imagination ne se replie point sur elle-même, elle avance sans regarder en arrière. Elle n'examine point la source d'un événement; elle le combat ou s'y livre, sans en rechercher la cause.

Le Tasse est aussi un poète allemand. Cette impossibilité de se tirer d'affaire dans toutes les circonstances habituelles de la vie commune, que Goethe attribue au Tasse, est un trait de la vie méditative et renfermée des écrivains du Nord. Les poètes du Midi n'ont pas d'ordinaire une telle incapacité; ils ont vécu plus souvent hors de la maison, sur les places publiques; les choses, et surtout les hommes, leur sont plus familiers.

Le langage du Tasse, dans la pièce de Goethe, est souvent trop métaphysique. La

folie de l'auteur de *la Jérusalem* ne venait pas de l'abus des réflexions philosophiques, ni de l'examen approfondi de ce qui se passe au fond du cœur ; elle tenait plutôt à l'impression trop vive des objets extérieurs, à l'enivrement de l'orgueil et de l'amour ; il ne se servait guère de la parole que comme d'un chant harmonieux. Le secret de son âme n'était point dans ses discours ni dans ses écrits : il ne s'était point observé lui-même, comment aurait-il pu se révéler aux autres ? D'ailleurs il considérait la poésie comme un art éclatant, et non comme une confidence intime des sentimens du cœur. Il me semble manifeste, et par sa nature italienne, et par sa vie, et par ses lettres, et par les poésies même qu'il a composées dans sa captivité, que l'impétuosité de ses passions, plutôt que la profondeur de ses pensées, causait sa mélancolie; il n'y avait pas dans son caractère, comme dans celui des poètes allemands, ce mélange habituel de réflexion et d'activité, d'analyse et d'enthousiasme, qui trouble singulièrement l'existence.

L'élégance et la dignité du style poétique sont incomparables dans la pièce *du Tasse*, et Goethe s'y est montré le Racine de l'Allemagne. Mais si on a reproché à Racine le peu d'intérêt de *Bérénice*, on pourrait, avec bien plus de raison, blâmer la froideur dramatique *du Tasse* de Goethe; le dessein de l'auteur était d'approfondir les caractères, en esquissant seulement les situations; mais cela est-il possible? Ces longs discours pleins d'esprit et d'imagination, que tiennent tour-à-tour les différens personnages, dans quelle nature sont-ils pris? qui parle ainsi de soi-même et de tout? qui épuise à ce point ce qu'on peut dire, sans qu'il soit question de rien faire? Quand il arrive un peu de mouvement dans cette pièce, on se sent soulagé de l'attention continuelle qu'exigent les idées. La scène du duel entre le poète et le courtisan intéresse vivement; la colère de l'un et l'habileté de l'autre, développent la situation d'une manière piquante. C'est trop exiger des lecteurs ou des spectateurs, que de leur demander de renoncer à l'intérêt des

circonstances, pour s'attacher uniquement aux images et aux pensées. Alors il ne faut pas prononcer des noms propres, ni supposer des scènes, des actes, un commencement, une fin, tout ce qui rend l'action nécessaire. La contemplation plaît dans le repos ; mais lorsqu'on marche, la lenteur est toujours fatigante.

Par une singulière vicissitude dans les goûts, les Allemands ont d'abord attaqué nos écrivains dramatiques, comme transformant en français tous leurs héros. Ils ont réclamé avec raison la vérité historique, pour animer les couleurs et vivifier la poésie ; puis, tout-à-coup ils se sont lassés de leurs propres succès en ce genre, et ils ont fait des pièces abstraites, si l'on peut s'exprimer ainsi, dans lesquelles les rapports des hommes entre eux sont indiqués d'une manière générale, sans que le temps, le lieu, ni les individus y soient pour rien. C'est ainsi, par exemple, que, dans *la Fille naturelle*, une autre pièce de Goethe, l'auteur appelle ses personnages le duc, le roi, le père, la fille, etc., sans aucune autre dé-

signation ; considérant l'époque pendant laquelle l'événement se passe, le pays et les noms propres, presque comme des intérêts de ménage, dont la poésie ne doit pas s'occuper.

Une telle tragédie est véritablement faite pour être jouée dans le palais d'Odin, où les morts ont coutume de continuer les occupations qu'ils avaient pendant leur vie; là le chasseur, ombre lui-même, poursuit l'ombre d'un cerf avec ardeur, et les fantômes des guerriers se battent sur le terrain des nuages. Il paraît que, pendant quelque temps, Goethe s'est tout-à-fait dégoûté de l'intérêt dans les pièces de théâtre. L'on en trouvait dans de mauvais ouvrages; il a pensé qu'il fallait le bannir des bons. Néanmoins, un homme supérieur a tort de dédaigner ce qui plaît universellement; il ne faut pas qu'il abjure sa ressemblance avec la nature de tous, s'il veut faire valoir ce qui le distingue Le point qu'Archimède cherchait pour soulever le monde, est celui par lequel un génie extraordinaire se rapproche du commun des hommes. Ce point

de contact lui sert à s'élever au-dessus des autres ; il doit partir de ce que nous éprouvons tous, pour arriver à faire sentir ce que lui seul aperçoit. D'ailleurs, s'il est vrai que le despotisme des convenances mêle souvent quelque chose de factice aux plus belles tragédies françaises, il n'y a pas non plus de vérité dans les théories bizarres de l'esprit systématique. Si l'exagération est maniérée, un certain genre de calme est aussi une affectation. C'est une supériorité qu'on s'arroge sur les émotions de l'âme, et qui peut convenir dans la philosophie, mais point du tout dans l'art dramatique.

On peut sans crainte adresser ses critiques à Goethe ; car presque tous ses ouvrages sont composés dans des systèmes différens : tantôt il s'abandonne à la passion, comme dans *Werther* et *le Comte d'Egmont;* une autre fois il ébranle toutes les cordes de l'imagination par ses poésies fugitives ; une autre fois il peint l'histoire, avec une vérité scrupuleuse, comme dans *Goetz de Berlichingen ;* une autre fois il est naïf comme les anciens, dans *Hermann et Doro-*

thée. Enfin, il se plonge avec Faust dans le tourbillon de la vie; puis tout-à-coup, dans *le Tasse, la Fille naturelle*, et même dans *Iphigénie*, il conçoit l'art dramatique comme un monument élevé près des tombeaux. Ses ouvrages ont alors les belles formes, la splendeur et l'éclat du marbre; mais ils en ont aussi la froide immobilité. On ne saurait critiquer Goethe comme un auteur bon dans tel genre et mauvais dans tel autre. Il ressemble plutôt à la nature, qui produit tout et de tout; et l'on peut aimer mieux son climat du midi que son climat du nord, sans méconnaître en lui les talens qui s'accordent avec ces diverses régions de l'âme.

CHAPITRE XXIII.

FAUST.

Parmi les pièces des marionnettes, il y en a une intitulée *le Docteur Faust, ou la Science malheureuse*, qui a fait de tout temps une grande fortune en Allemagne. Lessing s'en est occupé avant Goethe. Cette histoire merveilleuse est une tradition généralement répandue. Plusieurs auteurs anglais ont écrit sur la vie de ce même docteur Faust, et quelques-uns même lui attribuent l'invention de l'imprimerie. Son savoir très-profond ne le préserva pas de l'ennui de la vie ; il essaya, pour y échapper, de faire un pacte avec le diable, et le diable finit par l'emporter. Voilà le premier mot qui a fourni à Goethe l'étonnant ouvrage dont je vais essayer de donner l'idée.

Certes, il ne faut y chercher ni le goût, ni la mesure, ni l'art qui choisit et qui termine ; mais si l'imagination pouvait se fi-

gurer un chaos intellectuel, tel que l'on a souvent décrit le chaos matériel, le *Faust* de Goethe devrait avoir été composé à cette époque. On ne saurait aller au-delà, en fait de hardiesse de pensée, et le souvenir qui reste de cet écrit tient toujours un peu du vertige. Le diable est le héros de cette pièce; l'auteur ne l'a point conçu comme un fantôme hideux, tel qu'on a coutume de le représenter aux enfans ; il en a fait, si l'on peut s'exprimer ainsi, le méchant par excellence, auprès duquel tous les méchans, et celui de Gresset en particulier, ne sont que des novices, à peine dignes d'être les serviteurs de Méphistophélès (c'est le nom du démon qui se fait l'ami de Faust). Goethe a voulu montrer dans ce personnage, réel et fantastique tout à la fois, la plus amère plaisanterie que le dédain puisse inspirer, et néanmoins une audace de gaîté qui amuse. Il y a dans les discours de Méphistophélès une ironie infernale, qui porte sur la création tout entière, et juge l'univers comme un mauvais livre dont le diable se fait le censeur.

Méphistophélès se moque de l'esprit lui-même, comme du plus grand des ridicules, quand il fait prendre un intérêt sérieux à quoi que ce soit au monde, et surtout quand il nous donne de la confiance en nos propres forces. C'est une chose singulière, que la méchanceté suprême et la sagesse divine s'accordent en ceci, qu'elles reconnaissaient également l'une et l'autre le vide et la faiblesse de tout ce qui existe sur la terre; mais l'une ne proclame cette vérité que pour dégoûter du bien, et l'autre que pour élever au-dessus du mal.

S'il n'y avait dans la pièce de *Faust* que de la plaisanterie piquante et philosophique, on pourrait trouver dans plusieurs écrits de Voltaire un genre d'esprit analogue: mais on sent dans cette pièce une imagination d'une tout autre nature. Ce n'est pas seulement le monde moral tel qu'il est qu'on y voit anéanti, mais c'est l'enfer qui est mis à sa place. Il y a une puissance de sorcellerie, une poésie du mauvais principe, un enivrement du mal, un égarement de la pensée, qui font frissonner, rire et pleurer

tout à la fois. Il semble que, pour un moment, le gouvernement de la terre soit entre les mains du démon. Vous tremblez, parce qu'il est impitoyable ; vous riez, parce qu'il humilie tous les amours propres satisfaits ; vous pleurez, parce que la nature humaine, ainsi vue des profondeurs de l'enfer, inspire une pitié douloureuse.

Milton a fait Satan plus grand que l'homme ; Michel Ange et Le Dante lui ont donné les traits hideux de l'animal, combinés avec la figure humaine. Le Méphistophélès de Goethe est un diable civilisé. Il manie avec art cette moquerie légère en apparence, qui peut si bien s'accorder avec une grande profondeur de perversité ; il traite de niaiserie ou d'affectation tout ce qui est sensible ; sa figure est méchante, basse et fausse ; il a de la gaucherie sans timidité, du dédain sans fierté, quelque chose de doucereux auprès des femmes, parce que, dans cette seule circonstance, il a besoin de tromper pour séduire : et ce qu'il entend par séduire, c'est servir les passions d'un autre ; car il ne peut même faire semblant d'ai-

mer : c'est la seule dissimulation qui lui soit impossible.

Le caractère de Méphistophélès suppose une inépuisable connaissance de la société, de la nature et du merveilleux. C'est le cauchemar de l'esprit que cette pièce de *Faust*, mais un cauchemar qui double sa force. On y trouve la révélation diabolique de l'incrédulité, de celle qui s'applique à tout ce qu'il peut y avoir de bon dans ce monde ; et peut-être cette révélation serait-elle dangereuse, si les circonstances amenées par les perfides intentions de Méphistophélès n'inspiraient pas de l'horreur pour son arrogant langage, et ne faisaient pas connaître la scélératessé qu'il renferme.

Faust rassemble dans son caractère toutes les faiblesses de l'humanité : désir de savoir et fatigue du travail ; besoin du succès, satiété du plaisir. C'est un parfait modèle de l'être changeant et mobile, dont les sentimens sont plus éphémères encore que la courte vie dont il se plaint. Faust a plus d'ambition que de force ; et cette agitation intérieure le révolte contre la nature, et

le fait recourir à tous les sortiléges pour échapper aux conditions dures, mais nécessaires, imposées à l'homme mortel. On le voit, dans la première scène, au milieu de ses livres et d'un nombre infini d'instrumens de physique et de fioles de chimie. Son père s'occupait aussi des sciences, et lui en a transmis le goût et l'habitude. Une seule lampe éclaire cette retraite sombre, et Faust étudie sans relâche la nature, et surtout la magie, dont il possède déjà quelques secrets.

Il veut faire apparaître un des génies créateurs du second ordre ; le génie vient, et lui conseille de ne point s'élever au-dessus de la sphère de l'esprit humain. — « C'est à nous, lui dit-il, c'est à nous de » nous plonger dans le tumulte de l'acti- » vité, dans ces vagues éternelles de la vie, » que la naissance et la mort élèvent et pré- » cipitent, repoussent et ramènent : nous » sommes faits pour travailler à l'œuvre » que Dieu nous commande, et dont le » temps accomplit la trame. Mais toi, qui » ne peux concevoir que toi-même, toi qui » trembles en approfondissant ta destinée,

» et que mon souffle fait tressaillir, laisse-
» moi, ne me rappelle plus. » — Quand le génie disparaît, un désespoir profond s'empare de Faust, et il veut s'empoisonner.

« Moi, dit-il, l'image de la Divinité, je
» me croyais si près de goûter l'éternelle vé-
» rité dans tout l'éclat de sa lumière céles-
» te ! je n'étais déjà plus le fils de la terre ;
» je me sentais l'égal des chérubins, qui,
» créateurs à leur tour, peuvent goûter les
» jouissances de Dieu même. Ah ! combien
» je dois expier mes pressentimens pré-
» somptueux ! une parole foudroyante les a
» détruits pour jamais. Esprit divin, j'ai eu
» la force de t'attirer, mais je n'ai pas eu
» celle de te retenir. Pendant l'instant heu-
» reux où je t'ai vu, je me sentais à la fois
» si grand et si petit ! mais tu m'as repoussé
» violemment dans le sort incertain de
» l'humanité.

» Qui m'instruira maintenant ? que dois-
» je éviter ? dois-je céder à l'impulsion qui
» me presse ? nos actions, comme nos souf-
» frances, arrêtent la marche de la pensée.

» Des penchans grossiers s'opposent à ce
» que l'esprit conçoit de plus magnifique.
» Quand nous atteignons un certain bon-
» heur ici-bas, nous traitons d'illusion et
» de mensonge tout ce qui vaut mieux que
» ce bonheur ; et les sentimens sublimes
» que le Créateur nous avait donnés se
» perdent dans les intérêts de la terre. D'a-
» bord l'imagination, avec ses ailes hardies,
» aspire à l'éternité ; puis un petit espace
» suffit bientôt aux débris de toutes nos es-
» pérances trompées. L'inquiétude s'empare
» de notre cœur : elle y produit des dou-
» leurs secrètes ; elle y détruit le repos et
» le plaisir. Elle se présente à nous sous
» mille formes ; tantôt la fortune, tantôt
» une femme, des enfans, le poignard, le
» poison, le feu, la mer, nous agitent.
» L'homme tremble devant tout ce qui n'ar-
» rivera pas, et pleure sans cesse ce qu'il
» n'a point perdu.

» Non, je ne me suis point comparé à la
» Divinité ; non, je sens ma misère : c'est
» à l'insecte que je ressemble. Il s'agite dans
» la poussière, il se nourrit d'elle, et le

» voyageur, en passant, l'écrase et le dé-
» truit.

» N'est-ce pas de la poussière en effet,
» que ces livres dont je suis environné? Ne
» suis-je pas enfermé dans le cachot de la
» science? ces murs, ces vitraux qui m'en-
» tourent, laissent-ils pénétrer seulement
» jusqu'à moi la lumière du jour sans l'al-
» térer? Que dois-je faire de ces innom-
» brables volumes, de ces niaiseries sans
» fin qui remplissent ma tête? Y trouverai-
» je ce qui me manque? Si je parcours ces
» pages, qu'y lirai-je? Que partout les
» hommes se sont tourmentés sur leur sort?
» que de temps en temps un heureux a paru,
» et qu'il a fait le désespoir du reste de la
» terre. (*Une tête de mort est sur la table.*)
» Et toi, qui sembles m'adresser un rica-
» nement si terrible, l'esprit qui habitait
» jadis ton cerveau n'a-t-il pas erré comme
» le mien, n'a-t-il pas cherché la lumière,
» et succombé sous le poids des ténèbres :
» ces machines de tout genre que mon père
» avait rassemblées pour servir à ses vains
» travaux, ces roues, ces cylindres, ces le-

» viers, me révèleront-ils le secret de la
» nature ? Non, elle est mystérieuse, bien
» qu'elle semble se montrer au jour ; et ce
» qu'elle veut cacher, tous les efforts de la
» science ne l'arracheront jamais de son
» sein.

» C'est donc vers toi que mes regards
» sont attirés, liqueur empoisonnée ! Toi
» qui donnes la mort, je te salue comme
» une pâle lueur dans la forêt sombre. En
» toi j'honore la science et l'esprit de l'hom-
» me. Tu es la plus douce essence des sucs
» qui procurent le sommeil ; tu contiens
» toutes les forces qui tuent. Viens à mon
» secours. Je sens déjà l'agitation de mon
» esprit qui se calme ; je vais m'élancer dans
» la haute mer. Les flots limpides brillent
» comme un miroir à mes pieds. Un nou-
» veau jour m'appelle vers l'autre bord. Un
» char de feu plane déjà sur ma tête ; j'y
» vais monter ; je saurai parcourir les sphè-
» res éthérées, et goûter les délices des
» cieux.

» Mais dans mon abaissement, comment
» les mériter ? Oui, je le puis, si je l'ose, si

» j'enfonce avec courage ces portes de la
» mort, devant lesquelles chacun passe en
» frémissant. Il est temps de montrer la di-
» gnité de l'homme. Il ne faut plus qu'il
» tremble au bord de cet abîme, où son
» imagination se condamne elle-même à ses
» propres tourmens, et dont les flammes
» de l'enfer semblent défendre l'approche.
» C'est dans cette coupe d'un pur cristal,
» que je vais verser le poison mortel. Hé-
» las ! jadis elle servait pour un autre
» usage : on la passait de main en main
» dans les festins joyeux de nos pères, et le
» convive, en la prenant, célébrait en vers
» sa beauté. Coupe dorée ! tu me rappelles
» les nuits bruyantes de ma jeunesse. Je ne
» t'offrirai plus à mon voisin, je ne vante-
» rai plus l'artiste qui sut t'embellir. Une
» liqueur sombre te remplit, je l'ai prépa-
» rée, je la choisis. Ah ! qu'elle soit pour
» moi la libation solennelle que je consacre
» au matin d'une nouvelle vie ! »

Au moment où Faust va prendre le poison, il entend les cloches qui annoncent dans la ville le jour de Pâques, et les

chœurs, qui, dans l'église voisine, célèbrent cette sainte fête.

LE CHŒUR.

« Le Christ est ressuscité. Que les mor-
» tels dégénérés, faibles et tremblans, s'en
» réjouissent !

FAUST.

» Comme le bruit imposant de l'airain
» m'ébranle jusqu'au fond de l'âme ! Quelles
» voix pures font tomber la coupe empoi-
» sonnée de ma main ! Annoncez-vous,
» cloches retentissantes, la première heure
» du jour de Pâques ? Vous, chœur ! célé-
» brez-vous déjà les chants consolateurs,
» ces chants que, dans la nuit du tombeau,
» les anges firent entendre, quand ils des-
» cendirent du ciel pour commencer la
» nouvelle alliance ? »

Le chœur répète une seconde fois : Le Christ, etc.

FAUST.

« Chants célestes, puissans et doux, pour-

» quoi me cherchez-vous dans la poussiè-
» re ? faites-vous entendre aux humains
» que vous pouvez consoler. J'écoute le
» message que vous m'apportez, mais la
» foi me manque pour y croire. Le mira-
» cle est l'enfant chéri de la foi. Je ne puis
» m'élancer dans la sphère d'où votre au-
» guste nouvelle est descendue; et cepen-
» dant accoutumé dès l'enfance à ces chants,
» ils me rappellent à la vie. Autrefois un
» rayon de l'amour divin descendait sur
» moi, pendant la solennité tranquille du
» dimanche. Le bourdonnement sourd de
» la cloche remplissait mon âme du pres-
» sentiment de l'avenir, et ma prière était
» une jouissance ardente. Cette même clo-
» che annonçait aussi les jeux de la jeu-
» nesse, et la fête du printemps. Le souve-
» nir ranime en moi les sentimens enfan-
» tins qui nous détournent de la mort. Oh!
» Faites-vous entendre encore, chants cé-
» lestes! la terre m'a reconquis. »

Ce moment d'exaltation ne dure pas; Faust est un caractère inconstant, les passions du monde le reprennent. Il cherche

à les satisfaire, il souhaite de s'y livrer; et le diable, sous le nom de Méphistophélès, vient et lui promet de le mettre en possession de toutes les jouissances de la terre; mais en même temps il sait le dégoûter de toutes, car la vraie méchanceté dessèche tellement l'âme, qu'elle finit par inspirer une indifférence profonde pour les plaisirs aussi bien que pour les vertus.

Méphistophélès conduit Faust chez une sorcière, qui tient à ses ordres des animaux moitié singes et moitié chats (*Meerkatzen*). On peut considérer cette scène, à quelques égards, comme la parodie des Sorcières de Macbeth. Les Sorcières de Macbeth chantent des paroles mystérieuses, dont les sons extraordinaires font déjà l'effet d'un sortilége; les Sorcières de Goethe prononcent aussi des mots bizarres, dont les consonnances sont artistement multipliées; ces mots excitent l'imagination à la gaîté par la singularité même de leur structure; et le dialogue de cette scène, qui ne serait que burlesque en prose, prend un caractère plus relevé par le charme de la poésie.

On croit découvrir, en écoutant le langage comique de ces chats-singes, quelles seraient les idées des animaux s'ils pouvaient les exprimer ; quelle image grossière et ridicule ils se feraient de la nature et de l'homme.

Il n'y a guère d'exemples dans les pièces françaises de ces plaisanteries fondées sur le merveilleux, les prodiges, les sorcières, les métamorphoses, etc. : c'est jouer avec la nature, comme dans la comédie de mœurs on joue avec les hommes. Mais il faut, pour se plaire à ce comique, n'y point appliquer le raisonnement, et regarder les plaisirs de l'imagination comme un jeu libre et sans but. Néanmoins ce jeu n'en est pas pour cela plus facile, car les barrières sont souvent des appuis; et quand on se livre en littérature à des inventions sans bornes, il n'y a que l'excès et l'emportement même du talent qui puissent leur donner quelque mérite ; l'union du bizarre et du médiocre ne serait pas tolérable.

Méphistophélès conduit Faust dans les sociétés des jeunes gens de toutes les classes,

et subjugue de différentes manières les divers esprits qu'il rencontre. Il ne les subjugue jamais par l'admiration, mais par l'étonnement. Il captive toujours par quelque chose d'inattendu et de dédaigneux dans ses paroles et dans ses actions : car la plupart des hommes vulgaires font d'autant plus de cas d'un esprit supérieur qu'il ne se soucie pas d'eux. Un instinct secret leur dit que celui qui les méprise voit juste.

Un écolier de Leipsick, sortant de la maison maternelle, et niais comme on peut l'être à cet âge, dans les bons pays de l'Allemagne, vient consulter Faust sur ses études; Faust prie Méphistophélès de se charger de lui répondre. Il revêt la robe de docteur, et pendant qu'il attend l'écolier, il exprime seul son dédain pour Faust. « Cet » homme, dit-il, ne sera jamais qu'à demi » pervers, et c'est en vain qu'il se flatte de » parvenir à l'être entièrement. » En effet, une maladresse causée par des regrets invincibles entrave les honnêtes gens, quand ils se détournent de leur route naturelle, et les hommes radicalement mauvais se mo-

quent de ces candidats du vice, qui ont bonne intention de faire le mal, mais qui sont sans talent pour l'accomplir.

Enfin l'écolier se présente, et rien n'est plus naïf que l'empressement gauche et confiant de ce jeune Allemand, qui arrive pour la première fois dans une grande ville, disposé à tout, et ne connaissant rien, ayant peur et envie de chaque chose qu'il voit; désirant de s'instruire, souhaitant fort de s'amuser, et s'approchant avec un sourire gracieux de Méphistophélès, qui le reçoit d'un air froid et moqueur; le contraste entre la bonhomie tout en dehors de l'un, et l'insolence contenue de l'autre, est admirablement spirituel

Il n'y a pas une connaissance que l'écolier ne voulût acquérir, et ce qu'il lui convient d'apprendre, dit-il, c'est la science et la nature. Méphistophélès le félicite de la précision de son plan d'étude. Il s'amuse à décrire les quatre facultés : la jurisprudence, la médecine, la philosophie et la théologie, de manière à embrouiller la tête de l'écolier pour toujours. Méphistophélès lui fait

mille argumens divers, que l'écolier approuve tous les uns après les autres, mais dont la conclusion l'étonne, parce qu'il s'attend au sérieux et que le Diable plaisante toujours. L'écolier de bonne volonté se prépare à l'admiration, et le résultat de tout ce qu'il entend n'est qu'un dédain universel. Méphistophélès convient lui-même que le doute vient de l'enfer, et que les démons, ce sont ceux *qui nient;* mais il exprime le doute avec un ton décidé, qui, mêlant l'arrogance du caractère à l'incertitude de la raison, ne laisse de consistance qu'aux mauvais penchans. Aucune croyance, aucune opinion ne reste fixe dans la tête, après avoir entendu Méphistophélès, et l'on s'examine soi-même, pour savoir s'il y a quelque chose de vrai dans ce monde, ou si l'on ne pense que pour se moquer de tous ceux qui croient penser.

« Ne doit-il pas toujours y avoir une idée
» dans un mot? dit l'écolier. — Oui, si cela
» se peut, répond Méphistophélès; mais il
» ne faut pourtant pas trop se tourmenter
» là-dessus; car là où les idées manquent,

» les mots viennent à propos pour y sup-
» pléer. »

L'écolier quelquefois ne comprend pas Méphistophélès, mais n'en a que plus de respect pour son génie. Avant de le quitter, il le prie d'écrire quelques lignes sur son *Album ;* c'est le livre dans lequel, selon les bienveillans usages de l'Allemagne, chacun se fait donner une marque de souvenir par ses amis. Méphistophélès écrit ce que Satan a dit à Eve pour l'engager à manger le fruit de l'arbre de vie : *Vous serez comme Dieu, connaissant le bien et le mal.* « Je peux bien,
» se dit-il à lui-même, emprunter cette an-
» cienne sentence à mon cousin le serpent;
» il y a long-temps qu'on s'en sert dans ma
» famille. » L'écolier reprend son livre, et s'en va parfaitement satisfait.

Faust s'ennuie, et Méphistophélès lui conseille de devenir amoureux. Il le devient en effet d'une jeune fille du peuple, tout-à-fait innocente et naïve, qui vit dans la pauvreté avec sa vieille mère. Méphistophélès, pour introduire Faust auprès d'elle, imagine de faire connaissance avec une de ses voisines.

Marthe, chez laquelle la jeune Marguerite va quelquefois. Cette femme a son mari dans les pays étrangers; et se désole de n'en point recevoir de nouvelles; elle serait bien triste de sa mort, mais au moins voudrait-elle en avoir la certitude; et Méphistophélès adoucit singulièrement sa douleur, en lui promettant un extrait mortuaire de son époux, bien en règle, qu'elle pourra, suivant la coutume, faire publier dans la gazette.

La pauvre Marguerite est livrée à la puissance du mal; l'esprit infernal s'acharne sur elle, et la rend coupable, sans lui ôter cette droiture de cœur qui ne peut trouver de repos que dans la vertu. Un méchant habile se garde bien de pervertir entièrement les honnêtes gens qu'il veut gouverner : car son ascendant sur eux se compose des fautes et des remords qui les troublent tour-à-tour. Faust, aidé par Méphistophélès, séduit cette jeune fille, singulièrement simple d'esprit et d'âme. Elle est pieuse, bien qu'elle soit coupable, et, seule avec Faust, elle lui demande s'il a de la religion. —

« Mon enfant, lui dit-il, tu le sais, je t'ai-
» me. Je donnerais pour toi mon sang et ma
» vie ; je ne voudrais troubler la foi de per-
» sonne. N'est-ce pas là tout ce que tu peux
» désirer ?

MARGUERITE.

» Non, il faut croire.

FAUST.

» Le faut-il?

MARGUERITE.

» Ah! si je pouvais quelque chose sur
» toi! tu ne respectes pas assez les saints
» sacremens.

FAUST.

» Je les respecte.

MARGUERITE.

» Mais sans en approcher ; depuis long-
» temps, tu ne t'es point confessé, tu n'as
» point été à la messe ; crois-tu en Dieu?

FAUST.

» Ma chère amie, qui ose dire : Je crois
» en Dieu? — Si tu fais cette question aux
» prêtres et aux sages, ils répondront
» comme s'ils voulaient se moquer de celui
» qui les interroge.

MARGUERITE.

» Ainsi donc, tu ne crois rien?

FAUST.

» N'interprète pas mal ce que je dis,
» charmante créature. Qui peut nommer
» la Divinité et dire : Je la conçois? qui
» peut être sensible et ne pas y croire? Le
» soutien de cet univers n'embrasse-t-il pas
» toi, moi, la nature entière? Le ciel ne
» s'abaisse-t-il pas en pavillon sur nos tê-
» tes? la terre n'est-elle pas inébranlable
» sous nos pieds, et les étoiles éternelles,
» du haut de leur sphère, ne nous regar-
» dent-elles pas avec amour? Tes yeux ne
» se réfléchissent-ils pas dans mes yeux

» attendris ? Un mystère éternel, invisible
» et visible, n'attire-t-il pas mon cœur vers
» le tien ? Remplis ton âme de ce mystère,
» et quand tu éprouves la félicité suprême
» du sentiment, appelle-la, cette félicité,
» cœur, amour, Dieu, n'importe. Le sen-
» timent est tout, les noms ne sont qu'un
» vain bruit, une vaine fumée, qui obscur-
» cit la clarté des cieux. »

Ce morceau d'une éloquence inspirée, ne conviendrait pas à la disposition de Faust, si dans ce moment il n'était pas meilleur, parce qu'il aime, et si l'intention de l'auteur n'avait pas été, sans doute, de montrer combien une croyance ferme et positive est nécessaire, puisque ceux même que la nature a faits sensibles et bons, n'en sont pas moins capables des plus funestes égaremens, quand ce secours leur manque.

Faust se lasse de l'amour de Marguerite comme de toutes les jouissances de la vie; rien n'est plus beau, en allemand, que les vers dans lesquels il exprime tout à la fois l'enthousiasme de la science et la satiété du bonheur.

FAUST, *seul.*

« Esprit sublime! tu m'as accordé tout
» ce que je t'ai demandé. Ce n'est pas en
» vain que tu as tourné vers moi ton visage
» entouré de flammes; tu m'as donné la
» magique nature pour empire, tu m'as
» donné la force de la sentir et d'en jouir.
» Ce n'est pas une froide admiration que
» tu m'as permise, mais une intime con-
» naissance, et tu m'as fait pénétrer dans
» le sein de l'univers, comme dans celui
» d'un ami; tu as conduit devant moi la
» troupe variée des vivans, et tu m'as ap-
» pris à connaître mes frères dans les habi-
» tans des bois, des airs et des eaux. Quand
» l'orage gronde dans la forêt, quand il dé-
» racine et renverse les pins gigantesques
» don la chute fait retentir la montagne,
» tu me guides dans un sûr asile, et tu me
» révèles les secrètes merveilles de mon
» propre cœur. Lorsque la lune tranquille
» monte lentement vers les cieux, les om-
» bres argentées des temps antiques pla-
» nent à mes yeux sur les rochers, dans

» les bois, et semblent m'adoucir le sévère
» plaisir de la méditation.

» Mais je le sens, hélas! l'homme ne
» peut atteindre à rien de parfait; à
» côté de ces délices qui me rapprochent
» des Dieux, il faut que je supporte ce
» compagnon froid, indifférent, hautain,
» qui m'humilie à mes propres yeux, et
» d'un mot réduit au néant tous les dons
» que tu m'as faits. Il allume dans mon sein
» un feu désordonné qui m'attire vers la
» beauté; je passe avec ivresse du désir au
» bonheur; mais au sein du bonheur même,
» bientôt un vague ennui me fait regretter
» le désir. »

L'histoire de Marguerite serre douloureusement le cœur. Son état vulgaire, son esprit borné, tout ce qui la soumet au malheur, sans qu'elle puisse y résister, inspire encore plus de pitié pour elle. Goethe, dans ses romans et dans ses pièces, n'a presque jamais donné des qualités supérieures aux femmes, mais il peint à merveille le caractère de faiblesse qui leur rend la protection si nécessaire. Marguerite veut recevoir chez

elle Faust à l'insu de sa mère, et donne à cette pauvre femme, d'après le conseil de Méphistophélès, une potion assoupissante qu'elle ne peut supporter, et qui la fait mourir. La coupable Marguerite devient grosse, sa honte est publique, tout le quartier qu'elle habite la montre au doigt. Le déshonneur semble avoir plus de prise sur les personnes d'un rang élevé, et peut-être cependant est-il encore plus redoutable dans la classe du peuple. Tout est si tranché, si positif, si irréparable parmi les hommes qui n'ont pour rien des paroles nuancées! Goethe saisit admirablement ces mœurs, tout à la fois si près et loin de nous; il possède au suprême degré l'art d'être parfaitement naturel dans mille natures différentes.

Valentin, soldat, frère de Marguerite, arrive de la guerre pour la revoir; et quand il apprend sa honte, la souffrance qu'il éprouve, et dont il rougit, se trahit par un langage âpre et touchant tout à la fois. L'homme dur en apparence, et sensible au fond de l'âme, cause une émotion inattendue et poignante. Goethe a peint avec une

admirable vérité le courage qu'un soldat peut employer contre la douleur morale, contre cet ennemi nouveau qu'il sent en lui-même, et que ses armes ne sauraient combattre. Enfin, le besoin de la vengeance le saisit, et porte vers l'action tous les sentimens qui le dévoraient intérieurement. Il rencontre Méphistophélès et Faust au moment où ils vont donner un concert sous les fenêtres de sa sœur. Valentin provoque Faust, se bat avec lui, et reçoit une blessure mortelle. Ses adversaires disparaissent, pour éviter la fureur du peuple.

Marguerite arrive, demande qui est là tout sanglant sur la terre. Le peuple lui répond : *Le fils de ta mère.* Et son frère, en mourant, lui adresse des reproches plus terribles et plus déchirans que jamais la langue policée n'en pourrait exprimer. La dignité de la tragédie ne saurait permettre d'enfoncer si avant les traits de la nature dans le cœur.

Méphistophélès oblige Faust à quitter la ville, et le désespoir que lui fait éprouver le sort de Marguerite intéresse à lui de nouveau.

« Hélas ! s'écrie Faust, elle eût été si fa-
» cilement heureuse ! une simple cabane
» dans une vallée des Alpes, quelques oc-
» cupations domestiques, auraient suffi pour
» satisfaire ses désirs bornés, et remplir sa
» douce vie : mais moi, l'ennemi de Dieu,
» je n'ai pas eu de repos que je n'eusse brisé
» son cœur, et fait tomber en ruines sa pau-
» vre destinée. Ainsi donc la paix doit lui
» être ravie pour toujours. Il faut qu'elle
» soit la victime de l'enfer. Hé bien ! démon,
» abrège mon angoisse, fais arriver ce qui
» doit arriver. Que le sort de cette infortunée
» s'accomplisse, et précipite-moi du moins
» avec elle dans l'abîme. »

L'amertume et le sang-froid de la réponse de Méphistophélès sont vraiment diaboliques.

« Comme tu t'enflammes, lui dit-il,
» comme tu bouillonnes ! je ne sais com-
» ment te consoler, et sur mon honneur je
» me donnerais au diable, si je ne l'étais
» pas moi-même : mais penses-tu donc, in-
» sensé, que parce que ta pauvre tête ne
» voit plus d'issue, il n'y en ait plus véri-

» tablement? Vive celui qui sait tout sup-
» porter avec courage ! Je t'ai déjà rendu
» passablement semblable à moi, et songe,
» je t'en prie, qu'il n'y a rien de plus fas-
» tidieux dans ce monde qu'un diable qui
» se désespère. »

Marguerite va seule à l'église, l'unique refuge qui lui reste : une foule immense remplit le temple, et le service des morts est célébré dans ce lieu solennel. Marguerite est couverte d'un voile : elle prie avec ardeur ; et lorsqu'elle commence à se flatter de la miséricorde divine, le mauvais esprit lui parle d'une voix basse, et lui dit : —

« Te souviens-tu, Marguerite, de ce
» temps où tu venais ici te prosterner de-
» vant l'autel? tu étais alors pleine d'inno-
» cence, tu balbutiais timidement les psau-
» mes, et Dieu régnait dans ton cœur. Mar-
» guerite, qu'as-tu fait? que de crimes tu as
» commis ! Viens-tu prier pour l'âme de ta
» mère, dont la mort pèse sur ta tête? Sur
» le seuil de ta porte, vois-tu quel est ce
» sang ? c'est celui de ton frère ; et ne sens-
» tu pas s'agiter dans ton sein une créature

» infortunée qui te présage déjà de nouvel-
» les douleurs ?

MARGUERITE.

» Malheur ! malheur ! comment échap-
» per aux pensées qui naissent dans mon
» âme et se soulèvent contre moi ?

LE CHOEUR chante, dans l'église,
» Dies iræ, dies illa,
» Solvet sæclum in favillâ (1).

LE MAUVAIS ESPRIT.

» Le courroux céleste te menace, Mar-
» guerite; les trompettes de la résurrection
» retentissent; les tombeaux s'ébranlent, et
» ton cœur va se réveiller pour sentir les
» flammes éternelles.

MARGUERITE.

» Ah ! si je pouvais m'éloigner d'ici ! les
» sons de cet orgue m'empêchent de respi-

(1) Il viendra le jour de la colère, et le siècle sera réduit en cendres.

» rer, et les chants des prêtres font péné-
» trer dans mon âme une émotion qui la
» déchire.

LE CHOEUR.

» Judex ergo cùm sedebit,
» Quiquid latet apparebit,
» Nil inultum remanebit (1)

MARGUERITE.

» On dirait que ces murs se rapprochent
» pour m'étouffer ; la voûte du temple
» m'oppresse : de l'air ! de l'air !

LE MAUVAIS ESPRIT.

» Cache-toi ; le crime et la honte te
» poursuivent. Tu demandes de l'air et de
» la lumière, misérable ! qu'en espères-tu ?

LE CHOEUR.

» Quid sum miser tunc dicturus ?
» Quem patronum rogaturus ?
» Cùm vix justus sit securus ? (2)

(1) Quand le Juge suprême paraîtra, il découvrira tout ce qui est caché, et rien ne pourra demeurer impuni.

(2) Malheureux ! que dirai-je alors ? A quel pro-

LE MAUVAIS ESPRIT.

» Les saints détournent leur visage de ta
» présence ; ils rougiraient de tendre leurs
» mains pures vers toi. »

LE CHOEUR.

» Quid sum miser tunc dicturus ? »

Marguerite crie au secours et s'évanouit.

Quelle scène ! Cette infortunée qui, dans l'asile de la consolation, trouve le désespoir ; cette foule rassemblée, priant Dieu avec confiance, tandis qu'une malheureuse femme, dans le temple même du Seigneur, rencontre l'esprit de l'enfer ! Les paroles sévères de l'hymne sainte sont interprétées par l'inflexible méchanceté du mauvais génie. Quel désordre dans le cœur ! que de maux entassés sur une faible et pauvre tête ! et quel talent, que celui qui sait ainsi représenter à l'imagination ces momens où

tecteur m'adresserai-je, lorsqu'à peine le juste peut se croire sauvé ?

la vie s'allume en nous comme un feu sombre, et jette sur nos jours passagers la terrible lueur de l'éternité des peines !

Méphistophélès imagine de transporter Faust dans le sabbat des sorcières, pour le distraire de ses peines; et il y a là une scène dont il est impossible de donner l'idée, quoiqu'il s'y trouve un grand nombre de pensées à retenir : ce sont vraiment les Saturnales de l'esprit, que cette fête du sabbat. La marche de la pièce est suspendue par cet intermède, et plus on trouve la situation forte, plus il est impossible de se soumettre même aux inventions du génie, lorsqu'elles interrompent ainsi l'intérêt. Au milieu du tourbillon de tout ce qu'on peut imaginer et dire, quand les images et les idées se précipitent, se confondent, et semblent retomber dans les abîmes dont la raison les a fait sortir, il vient une scène qui se rattache à la situation d'une manière terrible. Les conjurations de la magie font apparaître divers tableaux, et tout-à-coup Faust s'approche de Méphistophélès, et lui dit : « Ne vois-tu pas là-bas

» une jeune fille belle et pâle, qui se tient
» seule dans l'éloignement? Elle s'avance
» lentement, ses pieds semblent attachés
» l'un à l'autre; ne trouves-tu pas qu'elle
» ressemble à Marguerite?

MÉPHISTOPHÉLÈS.

» C'est un effet de la magie, rien qu'une
» illusion. Il n'est pas bon d'y arrêter tes
» regards. Ces yeux fixes glacent le sang
» des hommes. C'est ainsi que la tête de
» Méduse changeait jadis en pierre ceux
» qui la considéraient.

FAUST.

» Il est vrai que cette image a les yeux
» ouverts comme un mort à qui la main
» d'un ami ne les aurait pas fermés. Voilà
» le sein sur lequel j'ai reposé ma tête;
» voilà les charmes que mon cœur a possé-
» dés.

MÉPHISTOPHÉLÈS.

» Insensé! Tout cela n'est que de la sor-
» cellerie; chacun dans ce fantôme croit
» voir sa bien-aimée.

FAUST.

» Quel délire! quelle souffrance! Je ne
» peux m'éloigner de ce regard; mais au-
» tour de ce beau cou, que signifie ce col-
» lier rouge, large comme le tranchant
» d'un couteau?

MÉPHISTOPHÉLÈS.

» C'est vrai: mais qu'y veux-tu faire?
» Ne t'abîme pas dans tes rêveries; viens
» sur cette montagne, on t'y prépare une
» fête. Viens. »

Faust apprend que Marguerite a tué l'enfant qu'elle a mis au jour, espérant ainsi se dérober à la honte. Son crime a été découvert; on l'a mise en prison, et le lendemain elle doit périr sur l'échafaud. Faust maudit Méphistophélès avec fureur; Méphistophélès accuse Faust avec sang-froid, et lui prouve que c'est lui qui a désiré le mal et qu'il ne l'a aidé que parce qu'il l'avait appelé. Une sentence de mort est portée contre Faust, parce qu'il a tué le frère de Marguerite. Néanmoins, il s'introduit en secret

dans la ville, obtient de Méphistophélès les moyens de délivrer Marguerite, et pénètre de nuit dans son cachot, dont il a dérobé les clefs.

Il l'entend de loin murmurer une chanson qui prouve l'égarement de son esprit; les paroles de cette chanson sont très-vulgaires, et Marguerite était naturellement pure et délicate. On peint d'ordinaire les folles comme si la folie s'arrangeait avec les convenances, et donnait seulement le droit de ne pas finir les phrases commencées, et de briser à propos le fil des idées; mais cela n'est pas ainsi : le véritable désordre de l'esprit se montre presque toujours sous des formes étrangères à la cause même de la folie, et la gaîté des malheureux est bien plus déchirante que leur douleur.

Faust entre dans la prison : Marguerite croit qu'on vient la chercher pour la conduire à la mort.

MARGUERITE, *se soulevant de son lit de paille, s'écrie :*

« Ils viennent! ils viennent! oh, que la » mort est amère!

FAUST, *bas.*

» Doucement, doucement; je vais te dé-
» livrer. (*Il s'approche d'elle pour briser*
» *ses fers.*)

MARGUERITE.

» Si tu es un homme, mon désespoir te
» touchera.

FAUST.

» Plus bas, plus bas; tu éveilleras la
» garde par tes cris.

MARGUERITE *se jette à genoux.*

» Qui t'a donné, barbare, cette puissance
» sur moi? Il n'est que minuit; pourquoi
» viens-tu déjà me chercher? Aie pitié de
» mes larmes, laisse-moi vivre encore: de-
» main matin, n'est-ce pas assez tôt? (*Mar-*
» *guerite se relève.*) Je suis pourtant si jeu-
» ne, si jeune! et dois-je déjà mourir?
» J'étais belle aussi: c'est ce qui a fait ma
» perte. Mon ami était alors près de moi:
» il est maintenant bien loin. Les fleurs de

» ma guirlande sont dispersées. Ne me
» prends pas la main avec tant de violence.
» Ménage-moi. Ne me laisse pas pleurer
» en vain. Jamais, jusqu'à ce jour, je ne
» t'ai vu.

FAUST.

» Comment supporter sa douleur?

MARGUERITE.

» Je suis tout-à-fait en ton pouvoir. Seu-
» lement laisse-moi allaiter mon enfant; je
» l'ai pressé sur mon cœur toute la nuit.
» Ils me l'ont ôté pour m'affliger. N'ont-ils
» pas prétendu que je l'avais tué? Jamais
» je ne redeviendrai ce que j'étais. N'ont-
» ils pas chanté des chansons contre moi,
» ces méchans! que voulaient-ils donc
» dire?

FAUST *se jette à ses pieds.*

» Ton amant est à tes pieds; il vient ou-
» vrir les portes de cette horrible prison.

MARGUERITE.

» Oui, mettons-nous à genoux; appelons

» les saints à notre secours. Les cris de l'en-
» fer se font entendre, et les mauvais gé-
» nies nous attendent sur le seuil de mon
» cachot.

FAUST.

» Marguerite ! Marguerite !

MARGUERITE, *attentive.*

» C'était la voix de mon ami. (*Elle se*
» *précipite vers Faust, et ses fers tombent.*)
» Où est-il ? Je l'ai entendu m'appeler. Je
» suis libre. Personne ne pourra plus me
» retenir en prison. Je m'appuierai sur son
» bras, je me reposerai sur son sein. Il ap-
» pelle Marguerite : il est là, devant la
» porte. Au milieu des hurlemens de l'im-
» pitoyable mort, j'entends la douce et
» touchante harmonie de sa voix !

FAUST.

» Oui, c'est moi, Marguerite !

MARGUERITE.

» C'est toi ! dis-le encore une fois. (*Elle*
» *le serre contre son cœur.*) C'est lui ! c'est
» lui ! Qu'est devenue l'angoisse des fers et

» de l'échafaud ? C'est toi ! Je suis sauvée !
» j'aperçois devant moi la route où je te
» vis pour la première fois, le jardin si
» riant où Marthe et moi nous t'atten-
» dions.

FAUST.

» Viens, viens.

MARGUERITE.

» Il m'est si doux de rester quand tu de-
» meures ! Ah ! ne t'éloigne pas !

FAUST.

» Hâte-toi, nous payerions bien cher le
» moindre retard.

MARGUERITE.

» Quoi ! tu ne réponds point à mes em-
» brassemens ? Mon ami, il y a si peu de
» temps que nous nous sommes quittés ! as-
» tu donc déjà désappris à me serrer contre
» ton cœur ? Jadis tes paroles, tes regards
» appelaient sur moi tout le ciel ! Embras-
» se-moi, de grâce ; ton cœur est donc froid
» et muet ? Qu'as-tu fait de ton amour ? qui
» me l'a ravi ?

FAUST.

» Viens, suis-moi, chère amie : prends
» courage : je t'aime avec transport; mais
» suis-moi, c'est ma seule prière.

MARGUERITE.

» Es-tu bien Faust? es-tu bien toi?

FAUST.

» Oui sans doute; oui, viens.

MARGUERITE.

» Tu me délivres de mes chaînes, tu me
» reprends de nouveau dans tes bras. D'où
» viens que tu n'as pas horreur de Margue-
» rite? Sais-tu bien, mon ami, sais-tu bien
» qui tu délivres?

FAUST.

» Viens, viens; déjà la nuit est moins
» profonde.

MARGUERITE.

» Ma mère! c'est moi qui l'ai tuée! Mon
» enfant! c'est moi qui l'ai noyé! N'appar-
» tenait-il pas à toi comme à moi? Est-il

» donc vrai, Faust, que je te voye? N'est-
» ce pas un rêve? Donne-moi ta main, ta
» main chérie. O ciel! elle est humide.
» Essuie-la. Je crois qu'il y a du sang!
» Cache-moi ton épée; où est mon frère?
» je t'en prie, cache-la moi!

FAUST.

» Laisse donc dans l'oubli l'irréparable
» passé; tu me fais mourir.

MARGUERITE.

» Non, il faut que tu restes. Je veux te
» décrire les tombeaux que tu feras prépa-
» rer dès demain. Il faut donner la meil-
» leure place à ma mère; mon frère doit
» être près d'elle. Moi, tu me mettras un
» peu plus loin; mais cependant pas trop
» loin, et mon enfant à droite, sur mon
» sein: mais personne ne doit reposer à
» mes côtés. J'aurais voulu que tu fusses
» près de moi; mais c'était un bonheur
» doux et pur, il ne m'appartient plus. Je
» me sens entraînée vers toi, et il me sem-
» ble que tu me repousses avec violence;

» cependant tes regards sont plein de ten-
» dresse et de bonté.

FAUST.

» Ah ! si tu me reconnais, viens.

MARGUERITE.

» Où donc irais-je ?

FAUST.

» Tu seras libre.

MARGUERITE.

» La tombe est là dehors. La mort épie
» mes pas. Viens ; mais conduis-moi dans
» la demeure éternelle : je ne puis aller que
» là. Tu veux partir ? O mon ami ! si je
» pouvais.....

FAUST.

» Tu le peux, si tu le veux ; les portes
» sont ouvertes.

MARGUERITE.

» Je n'ose pas sortir ; il n'est plus pour
» moi d'espérance. Que me sert-il de fuir ?

» Mes persécuteurs m'attendent. Mendier
» est si misérable, et surtout avec une mau-
» vaise conscience! Il est triste aussi d'er-
» rer dans l'étranger; et d'ailleurs partout
» ils me saisiront.

FAUST.

» Je resterai près de toi.

MARGUERITE.

» Vite, vite, sauve ton pauvre enfant.
» Pars, suis le chemin qui borde le ruis-
» seau; traverse le sentier qui conduit à la
» forêt, à gauche, près de l'écluse, dans
» l'étang; saisis-le tout de suite : il tendra
» ses mains vers le ciel; des convulsions
» les agitent. Sauve-le! sauve-le!

FAUST.

» Reprends tes sens; encore un pas, et
» tu n'as plus rien à craindre.

MARGUERITE.

» Si seulement nous avions déjà passé la
» montagne.... L'air est si froid près de la

» fontaine. Là, ma mère est assise sur un
» rocher, et sa vieille tête est branlante.
» Elle ne m'appelle pas, elle ne me fait pas
» signe de venir : seulement ses yeux sont
» appesantis ; elle ne s'éveillera plus. Au-
» trefois, nous nous réjouissions quand elle
» dormait..... Ah ! quel souvenir !

FAUST.

» Puisque tu n'écoutes pas mes prières,
» je veux t'entraîner malgré toi.

MARGUERITE.

» Laisse-moi. Non, je ne souffrirai point
» la violence ; ne me saisis pas ainsi avec
» ta force meurtrière. Ah ! je n'ai que trop
» fait ce que tu as voulu.

FAUST.

» Le jour paraît, chère amie ! chère amie !

MARGUERITE.

» Oui, bientôt il fera jour ; mon dernier
» jour pénètre dans ce cachot ; il vient
» pour célébrer mes noces éternelles : ne
» dis à personne que tu as vu Marguerite

» cette nuit. Malheur à ma couronne ! elle
» est flétrie : nous nous reverrons, mais
» non pas dans les fêtes. La foule va se
» presser, le bruit sera confus ; la place,
» les rues suffiront à peine à la multitude.
» La cloche sonne, le signal est donné. Ils
» vont lier mes mains, bander mes yeux ;
» je monterai sur l'échafaud sanglant, et
» le tranchant du fer tombera sur ma tête...
» Ah ! le monde est déjà silencieux comme
» le tombeau.

FAUST.

» Ciel ! pourquoi donc suis-je né ?

MÉPHISTOPHÉLÈS *paraît à la porte.*

» Hâtez-vous, ou vous êtes perdus : vos
» délais, vos incertitudes sont funestes ;
» mes chevaux frissonnent ; le froid du
» matin se fait sentir.

MARGUERITE.

» Qui sort ainsi de la terre ? C'est lui,
» c'est lui ; renvoyez-le. Que ferait-il dans
» le saint lieu ? C'est moi qu'il veut enlever.

FAUST.

» Il faut que tu vives.

MARGUERITE.

» Tribunal de Dieu, je m'abandonne à
» toi ?

MÉPHISTOPHÉLÈS, *à Faust.*

» Viens, viens, ou je te livre à la mort
» avec elle.

MARGUERITE.

» Père céleste, je suis à toi; et vous,
» anges, sauvez-moi; troupes sacrées, en-
» tourez-moi, défendez-moi. Faust, c'est
» ton sort qui m'afflige.

MÉPHISTOPHÉLÈS.

» Elle est jugée.

DES VOIX DU CIEL S'ÉCRIENT :

» Elle est sauvée.

MÉPHISTOPHÉLÈS, *à Faust.*

» Suis-moi.

Méphistophélès disparaît avec Faust; on entend encore dans le fond du cachot la voix de Marguerite qui rappelle vainement son ami :

« Faust ! Faust ! »

La pièce est interrompue après ces mots. L'intention de l'auteur est sans doute que Marguerite périsse, et que Dieu lui pardonne ; que la vie de Faust soit sauvée, mais que son âme soit perdue.

Il faut suppléer par l'imagination au charme qu'une très-belle poésie doit ajouter aux scènes que j'ai essayé de traduire ; il y a toujours dans l'art de la versification un genre de mérite reconnu de tout le monde, et qui est indépendant du sujet auquel il est appliqué. Dans la pièce de Faust, le rhythme change suivant la situation, et la variété brillante qui en résulte est admirable. La langue allemande présente un plus grand nombre de combinaisons que la nôtre, et Goethe semble les avoir toutes employées pour exprimer, avec les sons comme avec les images, la singulière exaltation d'ironie et d'enthousiasme, de tristesse et de gaîté, qui l'a porté à composer cet ouvrage. Il serait véritablement trop naïf de supposer qu'un tel homme ne sache pas toutes les fautes de

goût qu'on peut reprocher à sa pièce ; mais il est curieux de connaître les motifs qui l'ont déterminé à les y laisser, ou plutôt à les y mettre.

Goethe ne s'est astreint, dans cet ouvrage, à aucun genre ; ce n'est ni une tragédie, ni un roman. L'auteur a voulu abjurer dans cette composition toute manière sobre de penser et d'écrire : on y trouverait quelques rapports avec Aristophane, si des traits du pathétique de Shakespeare n'y mêlaient des beautés d'un tout autre genre. Faust étonne, émeut, attendrit ; mais il ne laisse pas une douce impression dans l'âme. Quoique la présomption et le vice y soient cruellement punis, on ne sent pas dans cette punition une main bienfaisante ; on dirait que le mauvais principe dirige lui-même la vengeance contre le crime qu'il fait commettre ; et le remords, tel qu'il est peint dans cette pièce, semble venir de l'enfer aussi bien que la faute.

La croyance aux mauvais esprits se retrouve dans un grand nombre de poésies allemandes ; la nature du nord s'accorde as-

sez bien avec cette terreur; il est donc beaucoup moins ridicule en Allemagne, que cela ne le serait en France, de se servir du diable dans les fictions. A ne considérer toutes ces idées que sous le rapport littéraire, il est certain que notre imagination se figure quelque chose qui répond à l'idée d'un mauvais génie, soit dans le cœur humain, soit dans la nature : l'homme fait quelquefois le mal d'une manière, pour ainsi dire, désintéressée, sans but et même contre son but, et seulement pour satisfaire une certaine âpreté intérieure, qui donne le besoin de nuire. Il y avait à côté des divinités du paganisme d'autres divinités de la race des Titans, qui représentaient les forces révoltées de la nature ; et dans le christianisme, on dirait que les mauvais penchans de l'âme sont personnifiés sous la forme des démons.

Il est impossible de lire Faust sans qu'il excite la pensée de mille manières différentes : on se querelle avec l'auteur, on l'accuse, on le justifie, mais il fait réfléchir sur tout, et, pour emprunter le langage d'un savant naïf du moyen âge, *sur quelque*

chose de plus que tout (1). Les critiques dont un tel ouvrage doit être l'objet sont faciles à prévoir, ou plutôt c'est le genre même de cet ouvrage qui peut encourir la censure, plus encore que la manière dont il est traité ; car une telle composition doit être jugée comme un rêve, et si le bon goût veillait toujours à la porte d'ivoire des songes, pour les obliger à prendre la forme convenue, rarement ils frapperaient l'imagination.

La pièce de Faust cependant n'est certes pas un bon modèle. Soit qu'elle puisse être considérée comme l'œuvre du délire de l'esprit, ou de la satiété de la raison, il est à désirer que de telles productions ne se renouvellent pas ; mais quand un génie tel que celui de Goethe s'affranchit de toutes les entraves, la foule de ses pensées est si grande, que de toutes parts elles dépassent et renversent les bornes de l'art.

(1) De omnibus rebus et quibusdam aliis.

CHAPITRE XXIV.

LUTHER, ATTILA, LES FILS DE LA VALLÉE, LA CROIX SUR LA BALTIQUE, LE VINGT-QUATRE FÉVRIER, PAR WERNER.

Depuis que Schiller est mort, et que Goethe ne compose plus pour le théâtre, le premier des écrivains dramatiques de l'Allemagne, c'est Werner ; personne n'a su mieux que lui répandre sur les tragédies le charme et la dignité de la poésie lyrique ; néanmoins ce qui le rend si admirable comme poète nuit à ses succès sur la scène. Ses pièces, d'une rare beauté, si l'on y cherche seulement des chants, des odes, des pensées religieuses et philosophiques, sont extrêmement attaquables, quand on les juge comme des drames qui peuvent être représentés. Ce n'est pas que Werner n'ait du talent pour le théâtre, et qu'il n'en connaisse même les effets beaucoup mieux que la plupart des écrivains allemands ; mais on

dirait qu'il veut propager un système mystique de religion et d'amour, à l'aide de l'art dramatique, et que ses tragédies sont le moyen dont il se sert, plutôt que le but qu'il se propose.

Luther, quoique composé toujours avec cette intention secrète, a eu le plus grand succès sur le théâtre de Berlin. La réformation est un événement d'une haute importance pour le monde, et particulièrement pour l'Allemagne, qui en a été le berceau. L'audace et l'héroïsme réfléchi du caractère de Luther font une vive impression, surtout dans le pays où la pensée remplit à elle seule toute l'existence : nul sujet ne pouvait donc exciter davantage l'attention des Allemands.

Tout ce qui concerne l'effet des nouvelles opinions sur les esprits est extrêmement bien peint dans la pièce de Werner. La scène s'ouvre dans les mines de Saxe, non loin de Wittemberg, où demeurait Luther : le chant des mineurs captive l'imagination; le refrain de ces chants est toujours un appel à la terre extérieure, à l'air libre, au

soleil. Ces hommes vulgaires, déjà saisis par la doctrine de Luther, s'entretiennent de lui et de la réformation; et, dans leurs souterrains obscurs, ils s'occupent de la liberté de conscience, de l'examen de la vérité, enfin, de cet autre jour, de cette autre lumière qui doit pénétrer dans les ténèbres de l'ignorance.

Dans le second acte, les agens de l'électeur de Saxe viennent ouvrir la porte des couvens aux religieuses. Cette scène, qui pouvait être comique, est traitée avec une solennité touchante. Werner comprend avec son âme tous les cultes chrétiens; et il conçoit bien la noble simplicité du protestantisme, il sait aussi ce que les vœux au pied de la croix ont de sévère et de sacré. L'abbesse du couvent, en déposant le voile qui a couvert ses cheveux noirs dans sa jeunesse, et qui cache maintenant ses cheveux blanchis, éprouve un sentiment d'effroi, touchant et naturel; et des vers harmonieux et purs comme la solitude religieuse, expriment son attendrissement. Parmi ces religieuses, il y a la femme qui doit s'unir à

Luther, et c'est dans ce moment la plus opposée de toutes à son influence.

Au nombre des beautés de cet acte, il faut compter le portrait de Charles-Quint, de ce souverain dont l'âme s'est lassée de l'empire du monde. Un gentilhomme saxon attaché à son service s'exprime ainsi sur lui : « Cet homme gigantesque, dit-il, ne recèle » point de cœur dans sa terrible poitrine. » La foudre de la toute-puissance est dans » sa main ; mais il ne sait point y joindre » l'apothéose de l'amour. Il ressemble au » jeune aigle qui tient le globe entier dans » l'une de ses griffes, et doit le dévorer pour » sa nourriture. » Ce peu de mots annonce dignement Charles-Quint ; mais il est plus facile de peindre un tel homme que de le faire parler lui-même.

Luther se fie à la parole de Charles-Quint, quoique, cent ans auparavant, au Concile de Constance, Jean Hus et Jérôme de Prague aient été brûlés vifs, malgré le sauf-conduit de l'empereur Sigismond. A la veille de se rendre à Worms, où se tient la diète de l'Empire, le courage de Luther faiblit

pendant quelques instans ; il se sent saisi par la terreur et le découragement. Son jeune disciple lui apporte la flûte dont il avait coutume de jouer pour ranimer ses esprits abattus ; il la prend, et des accords harmonieux font rentrer dans son cœur toute cette confiance en Dieu, qui est la merveille de l'existence spirituelle. On dit que ce moment produisit beaucoup d'effet sur le théâtre de Berlin, et cela est facile à concevoir. Les paroles, quelque belles qu'elles soient, ne peuvent changer notre disposition intérieure aussi rapidement que la musique ; Luther la considérait comme un art qui appartenait à la théologie, et servait puissamment à développer les sentimens religieux dans le cœur de l'homme.

Le rôle de Charles-Quint, dans la diète de Worms, n'est pas exempt d'affectation, et par conséquent il manque de grandeur. L'auteur a voulu mettre en opposition l'orgueil espagnol et la simplicité rude des Allemands ; mais, outre que Charles-Quint avait trop de génie pour être exclusivement de tel ou tel pays, il me semble que Wer-

ner aurait dû se garder de présenter un homme d'une volonté forte, proclamant ouvertement et surtout inutilement cette volonté. Elle se dissipe, pour ainsi dire, en l'exprimant; et les souverains despotiques ont toujours fait plus de peur par ce qu'ils cachaient que par ce qu'ils laissaient voir.

Werner, à travers la vague de son imagination, a l'esprit très-fin et très-observateur; mais dans le rôle de Charles-Quint, il a pris des couleurs qui ne sont pas nuancées comme la nature

Un des beaux momens de la pièce de *Luther*, c'est lorsqu'on voir marcher à la diète, d'une part, les évêques, les cardinaux, toute la pompe enfin de la religion catholique; et de l'autre, Luther, Mélanchton, et quelques-uns des réformés leurs disciples, vêtus de noir, et chantant dans la langue nationale le cantique qui commence par ces mots : *Notre Dieu est notre forteresse.* La magnificence extérieure a été vantée souvent comme un moyen d'agir sur l'imagination; mais quand le christianisme

se montre dans sa simplicité pure et vraie, la poésie du fond de l'âme l'emporte sur toutes les autres.

L'acte dans lequel se passe le plaidoyer de Luther, en présence de Charles-Quint, des princes de l'Empire et de la diète de Worms, commence par le discours de Luther; mais l'on n'entend que sa péroraison, parce qu'il est censé avoir déjà dit tout ce qui concerne sa doctrine. Après qu'il a parlé, l'on recueille les avis des princes et des députés sur son procès. Les divers intérêts qui meuvent les hommes, la peur, le fanatisme, l'ambition, sont parfaitement caractérisés dans ces avis. Un des votans, entre autres, dit beaucoup de bien de Luther et de sa doctrine; mais il ajoute en même temps « que puisque tout le monde » affirme que cela met du trouble dans » l'Empire, il opine, bien qu'à regret, pour » que Luther soit brûlé. » On ne peut s'empêcher d'admirer dans les ouvrages de Werner la connaissance parfaite qu'il a des hommes, et l'on voudrait que, sortant de ses rêveries, il mît plus souvent pied à terre,

pour développer dans ses écrits dramatiques son esprit observateur.

Luther est renvoyé par Charles-Quint, et renfermé pendant quelque temps dans la forteresse de Wartbourg, parce que ses amis, à la tête desquels était l'électeur de Saxe, l'y croyaient plus en sûreté. Il reparaît enfin dans Wittemberg, où il a établi sa doctrine, ainsi que dans tout le nord de l'Allemagne.

Vers la fin du cinquième acte, Luther, au milieu de la nuit, prêche dans l'église contre les anciennes erreurs. Il annonce qu'elles disparaîtront bientôt, et que le nouveau jour de la raison va se lever. Dans ce moment, on vit, sur le théâtre de Berlin, les cierges s'éteindre par degrés, et l'aurore du jour percer à travers les vitraux de la cathédrale gothique.

La pièce de Luther est si animée, si variée, qu'il est aisé de concevoir comment elle a ravi tous les spectateurs; néanmoins on est souvent distrait de l'idée principale par des singularités et des allégories qui ne conviennent ni à un sujet tiré de l'histoire, ni surtout au théâtre

Catherine, en apercevant Luther, qu'elle détestait, s'écrie : — Voilà mon idéal ! — et le plus violent amour s'empare d'elle à cet instant. Werner croit qu'il y a de la prédestination dans l'amour, et que les êtres créés l'un pour l'autre doivent se reconnaître à la première vue. C'est une très-agréable doctrine, en fait de métaphysique et de madrigal, mais qui ne saurait guère être comprise sur la scène ; d'ailleurs, il n'y a rien de plus étrange que cette exclamation sur l'idéal, adressée à Martin Luther ; car on se le représente comme un gros moine savant et scolastique, à qui ne convient guère l'expression la plus romanesque qu'on puisse emprunter à la théorie moderne des beaux-arts.

Deux anges, sous la forme d'un jeune homme disciple de Luther, et d'une jeune fille amie de Catherine, semblent traverser la pièce avec des hyacinthes et des palmes, comme des symboles de la pureté et de la foi. Ces deux anges disparaissent à la fin, et l'imagination les suit dans les airs ; mais le pathétique est moins pressant, quand on

se sert de tableaux fantastiques pour embellir la situation ; c'est un autre genre de plaisir, ce n'est plus celui qui naît des émotions de l'âme ; car l'attendrissement ne peut exister sans la sympathie. L'on veut juger, sur la scène, les personnages comme des êtres existans ; blâmer, approuver leurs actions, les deviner, les comprendre, et se transporter à leur place, pour éprouver tout l'intérêt de la vie réelle, sans en redouter les dangers.

Les opinions de Werner, sous le rapport de l'amour et de la religion, ne doivent pas être légèrement examinées. Ce qu'il sent est sûrement vrai pour lui ; mais comme, dans ce genre surtout, la manière de voir et les impressions de chaque individu sont différentes, il ne faut pas qu'un auteur fasse servir à propager ses opinions personnelles un art essentiellement universel et populaire.

Une autre production de Werner, bien belle et bien originale, c'est *Attila*. L'auteur prend l'histoire de ce *fléau de Dieu* au moment de son arrivée devant Rome. Le premier acte commence par les gémisse-

mens des femmes et des enfans qui s'échappent d'Aquilée en cendres ; et cette exposition en mouvement, non-seulement excite l'intérêt dès les premiers vers de la pièce, mais donne une idée terrible de la puissance d'Attila.

C'est un art nécessaire au théâtre, que de faire juger les principaux personnages, plutôt par l'effet qu'ils produisent sur les autres, que par un portrait, quelque frappant qu'il puisse être. Un seul homme, multiplié par ceux qui lui obéissent, remplit d'épouvante l'Asie et l'Europe. Quelle image gigantesque de la volonté absolue ce spectacle n'offre-t-il pas !

A côté d'Attila, est une princesse de Bourgogne, Hildegonde, qui doit l'épouser, et dont il se croit aimé. Cette princesse nourrit un profond sentiment de vengeance contre lui, parce qu'il a tué son père et son amant. Elle ne veut s'unir à lui que pour l'assassiner ; et, par un raffinement singulier de haine, elle l'a soigné lorsqu'il était blessé, de peur qu'il ne mourût de l'honorable mort des guerriers. Cette femme est

peinte comme la déesse de la guerre ; ses cheveux blonds et sa tunique écarlate semblent réunir en elle l'image de la faiblesse et de la fureur. C'est un caractère mystérieux, qui a d'abord un grand empire sur l'imagination ; mais quand ce mystère va toujours croissant, quand le poète laisse supposer qu'une puissance infernale s'est emparée d'elle, et que non-seulement, à la fin de la pièce, elle immole Attila pendant la nuit de ses noces, mais poignarde à côté de lui son fils âgé de quatorze ans, il n'y a plus de trait de femme dans cette créature, et l'avêrsion qu'elle inspire l'emporte sur l'effroi qu'elle peut causer. Néanmoins, tout ce rôle d'Hildegonde est une invention originale ; et, dans un poème épique, où l'on admettrait les personnages allégoriques, cette furie, sous des traits doux, attachée aux pas d'un tyran, comme la flatterie perfide, produirait sans doute un grand effet.

Enfin, il paraît, ce terrible Attila, au milieu des flammes qui ont consumé la ville d'Aquilée ; il s'assied sur les ruines des

palais qu'il vient de renverser, et semble à lui seul chargé d'accomplir en un jour l'œuvre des siècles. Il a comme une sorte de superstition envers lui-même, il est l'objet de son culte, il croit en lui, il se regarde comme l'instrument des décrets du ciel, et cette conviction mêle un certain système d'équité à ses crimes. Il reproche à ses ennemis leurs fautes, comme s'il n'en avait pas commis plus qu'eux tous ; il est féroce, et néanmoins c'est un barbare généreux ; il est despote, et se montre pourtant fidèle à sa promesse ; enfin, au milieu des richesses du monde, il vit comme un soldat, et ne demande à la terre que la jouissance de la conquérir.

Attila remplit les fonctions de juge dans la place publique, et là il prononce sur les délits portés devant son tribunal d'après un instinct naturel, qui va plus au fond des actions que les lois abstraites dont les décisions sont les mêmes pour tous les cas. Il condamne son ami, coupable de parjure, l'embrasse en pleurant, mais ordonne qu'à l'instant il soit déchiré par des chevaux ;

l'idée d'une nécessité inflexible le dirige; et sa propre volonté lui paraît à lui-même cette nécessité. Les mouvemens de son âme ont une sorte de rapidité et de décision qui exclut toute nuance; il semble que cette âme se porte, comme une force physique, irrésistiblement et tout entière dans la direction qu'elle suit. Enfin on amène devant son tribunal un fratricide; et comme il a tué son frère, il se trouble, il se refuse de juger le criminel. Attila, malgré tous ses forfaits, se croyait chargé d'accomplir la justice divine sur la terre, et, près de condamner un homme pour un attentat pareil à celui dont sa propre vie a été souillée, quelque chose qui tient du remords le saisit au fond de l'âme.

Le second acte est une peinture vraiment admirable de la cour de Valentinien à Rome. L'auteur met en scène, avec autant de sagacité que de justesse, la frivolité du jeune empereur Valentinien, que le danger de son empire ne détourne pas de ses amusemens accoutumés; l'insolence de l'impératrice-mère, qui ne sait pas dompter la

moindre de ses haines, quand il s'agit du bonheur de l'empire et qui se prête à toutes les bassesses, dès qu'un danger personnel la menace. Les courtisans, infatigables dans leurs intrigues, cherchent encore à se nuire les uns aux autres, à la veille de la ruine de tous; et la vielle Rome est punie par un barbare, de s'être montrée elle-même si tyrannique envers le monde : ce tableau est d'un poète historien comme Tacite.

Au milieu de ces caractères si vrais, apparaît le pape Léon, personnage sublime donné par l'histoire, et la princesse Honoria, dont Attila réclame l'héritage, afin de le lui rendre. Honoria éprouve en secret un amour passionné pour le fier conquérant qu'elle n'a jamais vu, mais dont la gloire l'enflamme. On voit que l'intention de l'auteur a été de faire d'Honoria et d'Hildegonde le bon et le mauvais génie d'Attila; et déjà l'allégorie qu'on croit entrevoir dans ces personnages refroidit l'intérêt dramatique qu'ils pouraient inspirer. Cet intérêt néanmoins se relève admirablement dans plu-

sieurs scènes de la pièce, mais surtout lorsque Attila, après avoir défait les troupes de l'empereur Valentinien, marche à Rome, et rencontre sur la route le pape Léon, porté sur un brancard, et précédé de la pompe sacerdotale.

Léon le somme, au nom de Dieu, de ne pas entrer dans la ville éternelle. Attila ressent tout-à-coup une terreur religieuse jusqu'alors étrangère à son âme. Il croit voir dans le ciel saint Pierre qui, l'épée nue, lui défend d'avancer. Cette scène est le sujet d'un admirable tableau de Raphaël. D'un côté, le plus grand calme règne sur la figure du vieillard sans défense, entouré par d'autres vieillards qui se confient comme lui, à la protection de Dieu; et de l'autre, l'effroi se peint sur la redoutable figure du roi des Huns; son cheval même se cabre à l'éclat de la lumière céleste, et les guerriers de l'invincible baissent les yeux devant les cheveux blancs du saint homme, qui passe sans crainte au milieu d'eux.

Les paroles du poète expriment très-bien la sublime intention du peintre, le discours

de Léon est une hymne inspirée; et la manière dont la conversion du guerrier du Nord est indiquée, me semble aussi vraiment belle. Attila, les yeux tournés vers le ciel, et contemplant l'apparition qu'il croit voir, appelle Édécon, l'un des chefs de son armée, et lui dit :

« Édécon, n'aperçois-tu pas là haut un » géant terrible? ne l'aperçois-tu pas là, au- » dessus de la place même où le vieillard » s'est fait voir à la clarté du soleil?

ÉDÉCON.

» Je ne vois que des corbeaux qui se » précipitent en troupe sur les morts qui » vont leur servir de pâture.

ATTILA.

» Non, c'est un fantôme; c'est peut être » l'image de celui qui peut seul absoudre » ou condamner. Le vieillard ne l'a-t-il pas » prédit? Voilà ce géant dont la tête est » dans le ciel et dont les pieds touchent la » terre; il menace de ses flammes la place » où nous sommes; il est là devant nous,

» immobile ; il dirige contre moi, comme
» un juge, son épée flamboyante.

ÉDÉCON.

» Ces flammes, ce sont les feux du ciel
» qui dorent dans ce moment les coupoles
» des temples de Rome.

ATTILA.

» Oui, c'est un temple d'or, orné de
» perles, qu'il porte sur sa tête blanchie ;
» d'une main il tient l'épée flamboyante,
» et de l'autre deux clefs d'airain, entou-
» rées de fleurs et de rayons ; deux clefs
» que le géant a reçues sans doute des mains
» de Wodan, pour ouvrir ou fermer les
» portes de Walhalla (1). »

Dès cet instant, la religion chrétienne agit sur l'âme d'Attila, malgré les croyances de ses ancêtres, et il ordonne à son armée de s'éloigner de Rome.

On voudrait que la tragédie finît là, et il

(1) Walhalla est le paradis des Scandinaves.

y aurait déjà bien assez de beautés pour plusieurs pièces bien ordonnées; mais il arrive un cinquième acte, pendant lequel Léon, qui est un pape beaucoup trop initié dans la théorie mystique de l'amour, conduit la princesse Honoria dans le camp d'Attila, la nuit même où Hildegonde l'épouse et l'assassine. Le pape, qui sait d'avance cet événement, le prédit sans l'empêcher, parce qu'il faut que le sort d'Attila s'accomplisse. Honoria et le pape Léon prient pour Attila sur le théâtre. La pièce finit par un *alleluia*, et, s'élevant vers le ciel comme un encens de poésie, elle s'évapore au lieu de se terminer.

La versification de Werner est pleine des admirables secrets de l'harmonie, et l'on ne saurait donner en français l'idée de son talent à cet égard. Je me souviens, entre autres, dans une de ses tragédies tirées de l'histoire de Pologne, de l'effet merveilleux d'un chœur de jeunes ombres qui apparaissent dans les airs : le poète sait changer l'allemand en une langue molle et douce, que ces ombres fatiguées et désintéressées arti-

culent avec des sons à demi formés : tous les mots qu'elles prononcent, toutes les rimes des vers sont, pour ainsi dire, vaporeuses. Le sens aussi des paroles est admirablement adapté à la situation ; elles peignent si bien un froid repos, un terne regard! on y entend le retentissement lointain de la vie ; et le pâle reflet des impressions effacées jette sur toute la nature comme un voile de nuages.

S'il y a dans les pièces de Werner des ombres qui ont vécu, on y trouve aussi quelquefois des personnages fantastiques qui semblent n'avoir pas encore reçu l'existence terrestre. Dans le prologue de *Tarare* de Beaumarchais, un génie demande à ces êtres imaginaires s'ils veulent naître ; et l'un d'entre eux répond : — Je ne m'y sens aucun empressement. — Cette spirituelle réponse pourrait s'appliquer à la plupart de ces figures allégoriques qu'on voudrait introduire sur le théâtre allemand.

Werner a composé sur les Templiers une pièce en deux volumes, *les Fils de la Vallée*, d'un grand intérêt pour ceux qui sont

initiés dans la doctrine des ordres secrets; car c'est plutôt l'esprit de ces ordres que la couleur historique qui s'y fait remarquer. Le poète cherche à rattacher les Francs-Maçons aux Templiers, et s'applique à faire voir que les mêmes traditions et le même esprit se sont toujours conservés parmi eux. L'imagination de Werner se plait singulièrement à ces associations, qui ont l'air de quelque chose de surnaturel, parce qu'elles multiplient d'une façon extraordinaire la force de chacun, en donnant à tous une tendance semblable. Cette pièce, ou ce poème des *Fils de la Vallée*, a produit une grande sensation en Allemagne; je doute qu'il obtînt autant de succès parmi nous.

Une autre composition de Werner, très-digne de remarque, c'est celle qui a pour sujet l'introduction du christianisme en Prusse et en Livonie. Ce roman dramatique est intitulé, *la Croix sur la Baltique*. Il y règne un sentiment très-vif de ce qui caractérise le Nord : la pêche de l'ambre, les montagnes hérissées de glace, l'âpreté du climat, l'action rapide de la belle saison,

l'hostilité de la nature, la rudesse que cette lutte doit inspirer à l'homme; l'on reconnaît dans ces tableaux un poète qui a puisé dans ses propres sensations ce qu'il exprime et ce qu'il décrit.

J'ai vu jouer, sur un théâtre de société, une pièce de la composition de Werner, intitulée, *le Vingt-quatre février*, pièce sur laquelle les opinions doivent être très-partagées. L'auteur suppose que, dans les solitudes de la Suisse, il y avait une famille de paysans qui s'était rendue coupable des plus grands crimes, et que la malédiction paternelle poursuivait de père en fils. La troisième génération maudite présente le spectacle d'un homme qui a été la cause de la mort de son père en l'outrageant; le fils de ce malheureux a, dans son enfance, tué sa propre sœur par un jeu cruel, mais sans savoir ce qu'il faisait. Après cet affreux événement, il a disparu. Les travaux du père parricide ont toujours été frappés de malheur depuis ce temps; ses champs sont devenus stériles, ses bestiaux ont péri, la pauvreté la plus horrible l'accable;

ses créanciers le menacent de s'emparer de sa cabane, et de le jeter dans une prison ; sa femme va se trouver seule, errante au milieu des neiges des Alpes. Tout-à-coup arrive le fils, absent depuis vingt années. Des sentimens doux et religieux l'animent ; il est plein de repentir, quoique son intention n'ait pas été coupable. Il revient chez son père ; et, ne pouvant en être reconnu, il veut d'abord lui cacher son nom, pour gagner son affection avant de se dire son fils ; mais le père devient avide et jaloux, dans sa misère, de l'argent que porte avec lui cet hôte, qui lui paraît un étranger vagabond et suspect ; et, quand l'heure de minuit sonne, le vingt-quatre février, anniversaire de la malédiction paternelle dont la famille entière est frappée, il plonge un couteau dans le sein de son fils. Celui-ci révèle, en expirant, son secret à l'homme doublement coupable, assassin de son père et de son enfant, et le misérable va se livrer au tribunal qui doit le condamner.

Ces situations sont terribles ; elles produisent, on ne saurait le nier, un grand

effet ; cependant on admire bien plus la couleur poétique de cette pièce, et la gradation des motifs tirés des passions, que le sujet sur lequel elle est fondée.

Transporter la destinée funeste de la famille des Atrides chez des hommes du peuple, c'est trop rapprocher des spectateurs le tableau des crimes. L'éclat du rang et la distance des siècles, donnent à la scélératesse elle-même un genre de grandeur qui s'accorde mieux avec l'idéal des arts ; mais quand vous voyez le couteau au lieu du poignard ; quand le site, les mœurs, les personnages, peuvent se rencontrer sous vos yeux, vous avez peur comme dans une chambre noire; mais ce n'est pas là le noble effroi qu'une tragédie doit causer.

Cependant, cette puissance de la malédiction paternelle, qui semble représenter la Providence sur la terre, remue l'âme fortement. La fatalité des anciens est un caprice du destin ; mais la fatalité, dans le christianisme, est une vérité morale sous une forme effrayante. Quand l'homme ne cède pas au remords, l'agitation même que

ce remords lui fait éprouver le précipite dans de nouveaux crimes; la conscience repoussée se change en un fantôme qui trouble la raison.

La femme du paysan criminel est poursuivie par le souvenir d'une romance qui raconte un parricide ; et seule, pendant son sommeil, elle ne peut s'empêcher de la répéter à demi-voix, comme ces pensées confuses et involontaires dont le retour funeste semble un présage intime du sort.

La description des Alpes et de leur solitude est de la plus grande beauté ; la demeure du coupable, la chaumière où se passe la scène, est loin de toute habitation ; la cloche d'aucune église ne s'y fait entendre, et l'heure n'y est annoncée que par la pendule rustique, dernier meuble dont la pauvreté n'a pu se résoudre à se séparer : le son monotone de cette pendule, dans le fond de ces montagnes où le bruit de la vie n'arrive plus, produit un frémissement singulier. On se demande pourquoi du temps dans ce lieu ; pourquoi la division des heures, quand nul intérêt ne les varie : et quand

celle du crime se fait entendre, on se rappelle cette belle idée d'un missionnaire qui supposait que, dans l'enfer, les damnés demandaient sans cesse : — Quelle heure est-il ? et qu'on leur répondait : — L'éternité.

On a reproché à Werner de mettre dans ses tragédies des situations qui prêtent aux beautés lyriques, plutôt qu'au développement des passions théâtrales. On peut l'accuser d'un défaut contraire, dans la pièce du *Vingt-quatre février*. Le sujet de cette pièce, et les mœurs qu'elle représente, sont trop rapprochés de la vérité atroce, qui ne devrait point entrer dans le cercle des beaux-arts. Ils sont placés entre le ciel et la terre ; et le beau talent de Werner quelquefois s'élève au-dessus, quelquefois descend au-dessous de la région dans laquelle les fictions doivent rester.

CHAPITRE XXV.

DIVERSES PIÈCES DU THÉATRE ALLEMAND ET DANOIS.

Les ouvrages dramatiques de Kotzebue sont traduits dans plusieurs langues. Il serait donc superflu de s'occuper à les faire connaître. Je dirai seulement qu'aucun juge impartial ne peut lui refuser une intelligence parfaite des effets du théâtre. *Les Deux Frères*, *Misanthropie et Repentir*, *les Hussites*, *les Croisés*, *Hugo Grotius*, *Jeanne de Montfaucon*, *la Mort de Rolla*, etc., excitent l'intérêt le plus vif, partout où ces pièces sont jouées. Toutefois, il faut avouer que Kotzebue ne sait donner à ses personnages, ni la couleur des siècles dans lesquels ils ont vécu, ni les traits nationaux, ni le caractère que l'histoire leur assigne. Ces personnages, à quelque pays, à quelque siècle qu'ils appartiennent, se montrent toujours contemporains et compatrio-

tes; ils ont les mêmes opinions philosophiques, les mêmes mœurs modernes, et, soit qu'il s'agisse d'un homme de nos jours ou de la fille du Soleil, l'on ne voit jamais dans ces pièces qu'un tableau naturel et pathétique du temps présent. Si le talent théâtral de Kotzebue, unique en Allemagne, pouvait être réuni avec le don de peindre les caractères tels que l'histoire nous les transmet, et si son style poétique s'élevait à la hauteur des situations dont il est l'ingénieux inventeur, le succès de ses pièces serait aussi durable qu'il est brillant.

Au reste, rien n'est si rare que de trouver dans le même homme les deux facultés qui constituent un grand auteur dramatique : l'habileté dans son métier, si l'on peut s'exprimer ainsi, et le génie dont le point de vue est universel : ce problème est la difficulté de la nature humaine tout entière; et l'on peut toujours remarquer quels sont, parmi les hommes, ceux en qui le talent de la conception ou celui de l'exécution domine; ceux qui sont en relation avec tous les temps, ou particulièrement propres au

leur ; cependant, c'est dans la réunion des qualités opposées que consistent les phénomènes en tout genre.

La plupart des pièces de Kotzebue renferment quelques situations d'une grande beauté. Dans *les Hussites*, lorsque Procope, successeur de Ziska, met le siége devant Naumbourg, les magistrats prennent la résolution d'envoyer tous les enfans de la ville au camp ennemi, pour demander la grâce des habitans. Ces pauvres enfans doivent aller seuls implorer les fanatiques soldats, qui n'épargnaient ni le sexe ni l'âge. Le bourgmestre offre le premier ses quatre fils, dont le plus âgé a douze ans, pour cette expédition périlleuse. La mère demande qu'au moins il y en ait un qui reste auprès d'elle ; le père a l'air d'y consentir, et il se met à rappeler successivement les défauts de chacun de ses enfans, afin que la mère déclare quels sont ceux qui lui inspirent le moins d'intérêt ; mais chaque fois qu'il commence à en blâmer un, la mère assure que c'est celui de tous qu'elle préfère, et l'infortunée est enfin obligée de con-

venir que le cruel choix est impossible, et qu'il vaut mieux que tous partagent le même sort.

Au second acte, on voit le camp des Hussites : tous ces soldats, dont la figure est si menaçante, reposent sous leurs tentes. Un léger bruit excite leur attention; ils aperçoivent dans la plaine une foule d'enfans qui marchent en troupe, une branche de chêne à la main ; ils ne peuvent concevoir ce que cela signifie ; et, prenant leurs lances, ils se placent à l'entrée du camp pour en défendre l'approche. Les enfans avancent sans crainte au devant des lances, et les Hussites reculent toujours involontairement, irrités d'être attendris, et ne comprenant pas eux-mêmes ce qu'ils éprouvent. Procope sort de sa tente : il se fait amener le bourgmestre, qui avait suivi de loin les enfans, et lui ordonne de désigner ses fils. Le bourgmestre s'y refuse; les soldats de Procope le saisissent, et, dans cet instant, les quatre enfans sortent de la foule et se précipitent dans les bras de leur père.—Tu les connais tous à présent, dit le bourg-

mestre à Procope : ils se sont nommés eux-mêmes.—La pièce finit heureusement; et le troisième acte se passe tout en félicitations ; mais le second acte est du plus grand intérêt théâtral.

Des scènes de roman font tout le mérite de la pièce *des Croisés*. Une jeune fille, croyant que son amant a péri dans les guerres, s'est faite religieuse à Jérusalem, dans un ordre consacré à servir les malades. On amène dans son couvent un chevalier dangereusement blessé ; elle vient couverte de son voile, et, ne levant pas les yeux sur lui, elle se met à genoux pour le panser. Le chevalier, dans ce moment de douleur, prononce le nom de sa maîtresse ; l'infortunée reconnaît ainsi son amant. Il veut l'enlever ; l'abbesse du couvent découvre son dessein et le consentement que la religieuse y a donné. Elle la condamne, dans sa fureur, à être ensevelie : et le malheureux chevalier, errant vainement autour de l'église, entend l'orgue et les voix souterraines qui célèbrent le service des morts pour celle qui vit encore et qui l'ai-

me. Cette situation est déchirante; mais tout finit de même heureusement. Les Turcs, conduits par le jeune chevalier, viennent délivrer la religieuse. Un couvent d'Asie, dans le treizième siècle, est traité comme les *Victimes cloîtrées*, pendant la révolution de France; et des maximes douces, mais un peu faciles, terminent la pièce à la satisfaction de tout le monde.

Kotzebue a fait un drame de l'anecdote de Grotius mis en prison par le prince d'Orange, et délivré par ses amis, qui trouvent le moyen de l'emporter de sa forteresse, caché dans une caisse de livres. Il y a des situations très-remarquables dans cette pièce : un jeune officier, amoureux de la fille de Grotius, apprend d'elle qu'elle cherche à faire évader son père, et lui promet de la seconder dans ce projet; mais le commandant, son ami, obligé de s'éloigner pour vingt-quatre heures, lui confie les clefs de la citadelle. Il y a peine de mort contre le commandant lui-même, si le prisonnier s'échappe en son absence. Le jeune lieutenant, responsable de la vie de son

ami, empêche le père de sa maîtresse de se sauver, en le forçant à rentrer dans sa prison, au moment où il était prêt à monter dans la barque préparée pour le délivrer. Le sacrifice que fait ce jeune lieutenant, en s'exposant ainsi à l'indignation de sa maîtresse, est vraiment héroïque; lorsque le commandant revient, et que l'officier n'occupe plus la place de son ami, il trouve le moyen d'attirer sur lui, par un noble mensonge, la peine capitale portée contre ceux qui ont tenté une seconde fois de faire sauver Grotius, et qui y ont enfin réussi. La joie du jeune homme, lorsque son arrêt de mort lui garantit le retour de l'estime de sa maîtresse, est de la plus touchante beauté; mais, à la fin, il y a tant de magnanimité dans Grotius, qui revient se constituer prisonnier pour sauver le jeune homme, dans le prince d'Orange, dans la fille, dans l'auteur même, qu'on n'a plus qu'à dire *amen* à tout. On a pris les situations de cette pièce dans un drame français; mais elles sont attribuées à des personnages inconnus; et Grotius ni le

prince d'Orange n'y sont nommés. C'est très-sagement fait, car il n'y a rien dans l'allemand qui convienne spécialement au caractère de ces deux hommes, tels que l'histoire nous les représente.

Jeanne de Montfaucon étant une aventure de chevalerie, de l'invention de Kotzebue, il a été plus libre que dans tout autre pièce, de traiter le sujet à sa manière. Une actrice charmante, madame Unzelmann, jouait le principal rôle; et la manière dont elle défendait son cœur et son château contre un chevalier discourtois, faisait au théâtre une impression très-agréable. Tour-à-tour guerrière et désespérée, son casque ou ses cheveux épars servaient à l'embellir; mais les situations de ce genre prêtent bien plus à la pantomime qu'à la parole, et les mots ne sont là que pour achever les gestes.

La Mort de Rolla est d'un mérite supérieur à tout ce que je viens de citer; le célèbre Shéridan en a fait une pièce intitulée *Pizarre*, qui a eu le plus grand succès en Angleterre; un mot à la fin de la pièce est d'un effet admirable. Rolla, chef des Péru-

viens, a long-temps combattu contre les Espagnols; il aimait Cora, la fille du Soleil, et néanmoins il a généreusement travaillé à vaincre les obstacles qui la séparaient d'Alonzo. Un an après leur hymen, les Espagnols enlèvent le fils de Cora qui venait de naître, Rolla s'expose à tous les périls pour le retrouver; il le rapporte enfin couvert de sang dans son berceau; Rolla voit la terreur de la mère à cet aspect. « Rassure-toi, lui dit-il; ce sang-là, c'est le mien! » et il expire.

Quelques écrivains allemands n'ont pas été justes, ce me semble, envers le talent dramatique de Kotzebue; mais il faut reconnaître les motifs estimables de cette prévention; Kotzebue n'a pas toujours respecté dans ses pièces la vertu sévère et la religion positive; il s'est permis un tel tort, non par système, ce me semble, mais pour produire, selon l'occasion, plus d'effet au théâtre; il n'en est pas moins vrai que des critiques austères ont dû l'en blâmer. Il paraît lui-même, depuis quelques années, se conformer à des principes plus réguliers; et, loin

que son talent y perde, il y a beaucoup gagné. La hauteur et la fermeté de la pensée tiennent toujours par des liens secrets à la pureté de la morale.

Kotzebue, et la plupart des auteurs allemands, avaient emprunté de Lessing l'opinion qu'il fallait écrire en prose pour le théâtre, et rapprocher toujours le plus possible la tragédie du drame ; Goethe et Schiller, par leurs derniers ouvrages, et les écrivains de la nouvelle école, ont renversé ce système : l'on pourrait plutôt reprocher à ces écrivains l'excès contraire, c'est-à-dire, une poésie trop exaltée, et qui détourne l'imagination de l'effet théâtral. Dans les auteurs dramatiques qui, comme Kotzebue, ont adopté les principes de Lessing, on trouve presque toujours de la simplicité et de l'intérêt; *Agnès de Bernau*, *Jules de Tarente, don Diégo* et *Léonore,* ont été représentés avec beaucoup de succès, et un succès mérité ; comme ces pièces sont traduites dans le recueil de Friedel, il est inutile d'en rien citer. Il me semble que *don Diégo* et *Léonore* surtout, pourraient, avec quelques

changemens, réussir sur le théâtre français. Il faudrait y conserver la touchante peinture de cet amour profond et mélancolique, qui pressent le malheur avant même qu'aucun revers l'annonce : les Écossais appellent ces pressentimens du cœur *la seconde vue de l'homme ;* ils ont tort de l'appeler la seconde; c'est la première, et peut-être la seule vraie.

Parmi les tragédies en prose qui s'élèvent au-dessus du genre du drame, il faut compter quelques essais de Gerstenberg. Il a imaginé de choisir la mort d'Ugolin pour sujet d'une tragédie; l'unité de lieu y est forcée, puisque la pièce commence et finit dans la tour où périt Ugolin avec ses trois fils; quant à l'unité de temps, il faut plus de vingt-quatre heures pour mourir de faim; mais, du reste, l'événement est toujours le même, et seulement l'horreur croissante en marque le progrès. Il n'y a rien de plus sublime dans *le Dante* que la peinture du malheureux père, qui a vu périr ses trois enfans à côté de lui, et s'acharne dans les enfers sur le crâne du farouche ennemi dont il fut la

victime ; mais cet épisode ne saurait être le sujet d'un drame. Il ne suffit pas d'une catastrophe pour faire une tragédie ; la pièce de Gerstenberg contient des beautés énergiques ; et le moment où l'on entend murer la prison cause la plus terrible impression que l'âme puisse éprouver ; c'est la mort vivante ; mais le désespoir ne peut se soutenir pendant cinq actes ; le spectateur doit en mourir ou se consoler ; et l'on pourrait appliquer à cette tragédie ce qu'un spirituel Américain, M. G. Morris, disait des Français en 1790 ; *ils ont traversé la liberté.* Traverser le pathétique, c'est-à-dire, aller au-delà de l'émotion que les forces de l'âme sont capables de supporter, c'est en manquer l'effet.

Klinger, connu par d'autres écrits pleins de profondeur et de sagacité, a composé une tragédie d'un grand intérêt, intitulée *les Jumeaux*. La rage qu'éprouve celui des deux frères qui passe pour le cadet, sa révolte contre un droit d'aînesse, l'effet d'un instant, est admirablement peinte dans cette pièce : quelques écrivains ont prétendu que

c'est à ce genre de jalousie qu'il faut attribuer le destin du masque de fer : quoi qu'il en soit, on comprend très-bien comment la haine que le droit d'aînesse peut exciter doit être plus vive entre des jumeaux. Les deux frères sortent tous les deux à cheval ; on attend leur retour ; le jour se passe sans qu'ils reparaissent, mais le soir on aperçoit de loin le cheval de l'aîné qui revient seul dans la maison du père : une circonstance aussi simple ne pourrait guère se raconter dans nos tragédies, et cependant elle glace le sang dans les veines : le frère a tué le frère ; et le père, indigné, venge la mort d'un fils sur le dernier qui lui reste. Cette tragédie, pleine de chaleur et d'éloquence, ferait, ce me semble, un effet prodigieux, s'il s'agissait de personnages célèbres ; mais on a de la peine à concevoir des passions si violentes pour l'héritage d'un château sur le bord du Tibre. On ne saurait trop le répéter, il faut, pour la tragédie, des sujets historiques ou des traditions religieuses qui réveillent de grands souvenirs dans l'âme des spectateurs ; car, dans les fictions, comme dans la vie, l'imagina-

tion réclame le passé, quelque avide qu'elle soit de l'avenir.

Les écrivains de la nouvelle école littéraire en Allemagne, ont plus que tous les autres *du grandiose*, dans la manière de concevoir les beaux-arts; et toutes leurs productions, soit qu'elles réussissent ou non sur la scène, sont combinées d'après des réflexions et des pensées dont l'analyse intéresse; mais on n analyse pas au théâtre, et l'on a beau démontrer que telle pièce devrait réussir, si le spectateur reste froid, la bataille dramatique est perdue; le succès, à quelques exceptions près, est dans les arts la preuve du talent; le public est presque toujours un juge de beaucoup d'esprit, quand des circonstances passagères n'altèrent pas son opinion.

La plupart de ces tragédies allemandes, que leurs auteurs mêmes ne destinent point à la représentation, sont néanmoins de très-beaux poèmes. L'un des plus remarquables c'est *Geneviève de Brabant,* dont Tieck est l'auteur : l'ancienne légende qui fait vivre cette sainte dix ans dans un désert, avec

des herbes et des fruits, n'ayant pour son enfant d'autre secours que le lait d'une biche fidèle, est admirablement bien traitée dans ce roman dialogué. La pieuse résignation de Geneviève est peinte avec les couleurs de la poésie sacrée; et le caractère de l'homme qui l'accuse, après avoir voulu vainement la séduire, est tracé de main de maître; ce coupable conserve au milieu de ses crimes une sorte d'imagination poétique qui donne à ses actions, comme à ses remords, une originalité sombre. L'exposition de cette pièce se fait par saint Boniface, qui raconte ce dont il s'agit, et débute en ces termes : « Je suis saint Boniface, qui viens » ici pour vous dire, etc. » Ce n'est point par hasard que cette forme a été choisie par l'auteur; il montre trop de profondeur et de finesse dans ses autres écrits, et en particulier dans l'ouvrage même qui commence ainsi, pour qu'on ne voie pas clairement qu'il a voulu se faire naïf comme un contemporain de Geneviève; mais, à force de prétendre ressusciter l'ancien temps, on arrive à un certain charlatanisme de simplicité qui

fait rire, quelque grave raison qu'on ait d'ailleurs pour être touché. Sans doute il faut savoir se transporter dans le siècle que l'on veut peindre ; mais il ne faut pas non plus entièrement oublier le sien. La perspective des tableaux, quel que soit l'objet qu'ils représentent, doit toujours être prise d'après le point de vue des spectateurs.

Parmi les auteurs qui sont restés fidèles à l'imitation des anciens, il faut placer Collin au premier rang. Vienne s'honore de ce poète l'un des plus estimés en Allemagne, et peut-être depuis long-temps l'unique en Autriche. Sa tragédie de *Régulus* réussirait en France, si elle y était connue. Il y a, dans la manière d'écrire de Collin, un mélange d'élévation et de sensibilité, de sévérité romaine et de douceur religieuse, fait pour concilier le goût des anciens et celui des modernes. La scène de sa tragédie de *Polyxène*, où Calchas commande à Néoptolème d'immoler la fille de Priam sur le tombeau d'Achille, est une des plus belles choses qu'on puisse entendre. L'appel des divinités infernales, réclamant une victime

pour apaiser les morts, est exprimé avec une force ténébreuse, une terreur souterraine qui semble nous révéler des abîmes sous nos pas. Sans doute on est sans cesse ramené à l'admiration des sujets antiques, et jusqu'à présent tous les efforts des modernes, pour tirer de leur propre fonds de quoi égaler les Grecs, n'ont point encore réussi; cependant il faut atteindre à cette noble gloire; car non-seulement l'imitation s'épuise, mais l'esprit de notre temps se fait toujours sentir dans la manière dont nous traitons les fables ou les faits de l'antiquité. Collin lui-même, par exemple, quoiqu'il ait conduit sa pièce de Polyxène avec une grande simplicité dans les premiers actes, la complique vers la fin par une multitude d'incidens. Les Français ont mêlé la galanterie du siècle de Lous XIV aux sujets antiques; les Italiens les traitent souvent avec une affectation ampoulée; les Anglais, naturels en tout, n'ont imité, sur leur théâtre, que les romains, parce qu'ils se sentaient des rapports avec eux. Les Allemands font entrer la philosophie mé-

taphysique, ou la variété des événemens romanesques, dans leurs tragédies tirées des sujets grecs. Jamais un écrivain de nos jours ne pourra parvenir à composer de la poésie antique. Il vaudrait donc mieux que notre religion et nos mœurs nous créassent une poésie moderne, belle aussi par sa propre nature, comme celle des anciens.

Un Danois, OEhlenschlæger, a traduit lui-même ses pièces en allemand. L'analogie des deux langues permet d'écrire également bien dans toutes les deux, et déjà Baggesen, aussi Danois, avait donné l'exemple d'un grand talent de versification dans un idiome étranger. On trouve dans les tragédies d'OEhlenschlæger une belle imagination dramatique. On dit qu'elles ont eu beaucoup de succès sur le théâtre de Copenhague ; à la lecture, elles excitent l'intérêt sous deux rapports principaux : d'abord, parce que l'auteur a su quelquefois réunir la régularité française à la diversité de situations qui plaît aux Allemands, et secondement, parce qu'il a représenté d'une manière à la fois poétique et vraie l'histoire

et les fables des pays habités jadis par les Scandinaves.

Nous connaissons à peine le nord, qui touche aux confins de la terre vivante; les longues nuits des contrées septentrionales, pendant lesquelles le reflet de la neige sert seul de lumière à la terre; ces ténèbres qui bordent l'horizon dans le lointain, lors même que la voûte des cieux est éclairée par les étoiles, tout semble donner l'idée d'un espace inconnu, d'un univers nocturne dont notre monde est environné. Cet air si froid qu'il congèle le souffle de la respiration, fait rentrer la chaleur dans l'âme; et la nature, dans ces climats, ne paraît faite que pour repousser l'homme en lui-même.

Les héros, dans les fictions de la poésie du Nord, ont quelque chose de gigantesque. La superstition est réunie, dans leur caractère, à la force, tandis que partout ailleurs, elle semble le partage de la faiblesse. Des images tirées de la rigueur du climat caractérisent la poésie des Scandinaves : ils appellent les vautours les loups de l'air; les lacs bouillans formés par les volcans, conservent

pendant l'hiver les oiseaux qui se retirent dans l'atmosphère dont ces lacs sont environnés : tout porte, dans ces contrées nébuleuses, un caractère de grandeur et de tristesse.

Les nations scandinaves avaient une sorte d'énergie physique qui semblait exclure la délibération, et faisait mouvoir la volonté comme un rocher qui se précipite en bas de la montagne. Ce n'est pas assez des hommes de fer de l'Allemagne, pour se faire l'idée de ces habitans de l'extrémité du monde ; ils réunissent l'irritabilité de la colère à la froideur persévérante de la résolution ; et la nature elle-même n'a pas dédaigné de les peindre en poète, lorsqu'elle a placé dans l'Islande le volcan qui vomit des torrens de feu du sein d'une neige éternelle.

OEhlenschlæger s'est créé une carrière toute nouvelle, en prenant pour sujet de ses pièces les traditions héroïques de sa patrie ; et, si l'on suit cet exemple, la littérature du Nord pourra devenir un jour aussi célèbre que celle de l'Allemagne.

C'est ici que je termine l'aperçu que j'ai voulu donner des pièces du théâtre allemand, qui tenaient de quelque manière à la tragédie. Je ne ferai point le résumé des défauts et des qualités que ce tableau peut présenter. Il y a tant de diversité dans les talens et dans les systèmes des poètes dramatiques allemands, que le même jugement ne saurait être applicable à tous. Au reste, le plus grand éloge qu'on puisse leur donner, c'est cette diversité même; car, dans l'empire de la littérature, comme dans beaucoup d'autres, l'unanimité est presque toujours un signe de servitude.

CHAPITRE XXVI.

DE LA COMÉDIE.

L'IDÉAL du caractère tragique consiste, dit W. Schlegel, *dans le triomphe que la volonté remporte sur le destin, ou sur nos passions ; le comique exprime au contraire l'empire de l'instinct physique sur l'existence morale : de là vient que partout la gourmandise et la poltronnerie sont un sujet inépuisable de plaisanteries.* Aimer la vie paraît à l'homme ce qu'il y a de plus ridicule et de plus vulgaire, et c'est un noble attribut de l'âme que ce rire qui saisit les créatures mortelles, quand on leur offre le spectacle d'une d'entre elles pusillanime devant la mort.

Mais quand on sort du cercle un peu commun de ces plaisanteries universelles, lorsqu'on arrive aux ridicules de l'amour propre, ils se varient à l'infini, selon les habitudes et les goûts de chaque nation. La gaîté peut tenir aux inspirations de la na-

ture ou aux rapports de la société ; dans le premier cas, elle convient aux hommes de tous les pays ; dans le second, elle diffère selon les temps, les lieux et les mœurs ; car les efforts de la vanité ayant toujours pour objet de faire impression sur les autres, il faut savoir ce qui vaut le plus de succès dans telle époque et dans tel lieu, pour connaître vers quel but les prétentions se dirigent : il y a même des pays où c'est la mode qui rend ridicule, elle qui semble avoir pour but de mettre chacun à l'abri de la moquerie, en donnant à tous une manière d'être semblable.

Dans les comédies allemandes, la peinture du grand monde est, en général, assez médiocre ; il y a peu de bons modèles qu'on puisse suivre à cet égard : la société n'attire point les hommes distingués, et son plus grand charme, l'art agréable de se plaisanter mutuellement, ne réussirait point parmi eux ; on froisserait bien vite quelque amour propre accoutumé à vivre en paix, et l'on pourrait facilement aussi flétrir quelque vertu, qui s'effaroucherait même d'une innocente ironie.

Les Allemands mettent très-rarement en scène dans leurs comédies des ridicules tirés de leur propre pays; ils n'observent pas les autres, encore moins sont-ils capables de s'examiner eux-mêmes sous les rapports extérieurs; ils croiraient presque manquer ainsi à la loyauté qu'ils se doivent. D'ailleurs la susceptibilité, qui est un des traits distinctifs de leur nature, rend très-difficile de manier avec légèreté la plaisanterie; souvent ils ne l'entendent pas, et quand ils l'entendent, ils s'en fâchent, et n'osent pas s'en servir à leur tour: elle est pour eux une arme à feu qu'ils craignent de voir éclater dans leurs propres mains.

On n'a donc pas beaucoup d'exemples en Allemagne de comédies dont les ridicules que la société développe soient l'objet. L'originalité naturelle y serait mieux sentie, car chacun vit à sa manière, dans un pays où le despotisme de l'usage ne tient pas ses assises dans une grande capitale; mais quoique l'on soit plus libre sous le rapport de l'opinion en Allemagne qu'en Angleterre même, l'originalité anglaise a des couleurs

plus vives, parce que le mouvement qui existe dans l'état politique en Angleterre, donne plus d'occasion à chaque homme de se montrer ce qu'il est.

Dans le midi de l'Allemagne, à Vienne surtout, on trouve assez de verve de gaîté dans les farces. Le bouffon tyrolien Casperle a un caractère qui lui est propre; et dans toutes ces pièces, dont le comique est un peu vulgaire, les auteurs et les acteurs prennent leur parti de ne prétendre en aucune manière à l'élégance, et s'établissent dans le naturel avec une énergie et un aplomb qui déjouent très-bien les grâces recherchées. Les Allemands préfèrent dans la gaîté ce qui est fort à ce qui est nuancé; ils cherchent la vérité dans les tragédies, et les caricatures dans les comédies. Toutes les délicatesses du cœur leur sont connues; mais la finesse de l'esprit social n'excite point en eux la gaîté; la peine qu'il leur faut pour la saisir leur en ôte la jouissance.

J'aurai l'occasion de parler ailleurs d'Iffland, le premier des acteurs de l'Allemagne, et l'un de ses écrivains les plus spirituels;

il a composé plusieurs pièces qui excellent par la peinture des caractères ; les mœurs domestiques y sont très-bien représentées, et toujours des personnages d'un vrai comique rendent ces tableaux de famille plus piquans : néanmoins l'on pourrait faire quelquefois à ces comédies le reproche d'être trop raisonnables ; elles remplissent trop bien le but de toutes les épigraphes des salles de spectacle : *Corriger les mœurs en riant.* Il y a trop souvent des jeunes gens endettés, des pères de famille qui se dérangent. Les leçons de morale ne sont pas du ressort de la comédie, et il y a même de l'inconvénient à les y faire entrer ; car lorsqu'elles y ennuient, on peut prendre l'habitude de transporter dans la vie réelle cette impression causée par les beaux-arts.

Kotzebue a emprunté d'un poète danois, Holberg, une comédie qui a eu beaucoup de succès en Allemagne : elle est intitulée *Don Ranudo Colibrados ;* c'est un gentilhomme ruiné qui tâche de se faire passer pour riche, et consacre à des choses d'apparat le peu d'argent qui suffirait à peine pour nour-

rir sa famille et lui. Le sujet de cette pièce sert de pendant et de contraste au Bourgeois de Molière, qui veut se faire passer pour gentilhomme : il y a des scènes très-spirituelles dans *le Noble pauvre*, et même très-comiques, mais d'un comique barbare. Le ridicule saisi par Molière n'est que gai; mais au fond de celui que le poète danois représente, il y a un malheur réel : sans doute il faut presque toujours une grande intrépidité d'esprit pour prendre la vie humaine en plaisanterie, et la force comique suppose un caractère au moins insouciant; mais on aurait tort de pousser cette force jusqu'à braver la pitié; l'art même en souffrirait, sans parler de la délicatesse; car la plus légère impression d'amertume suffit pour ternir ce qu'il y a de poétique dans l'abandon de la gaîté.

Dans les comédies dont Kotzebue est l'inventeur, il porte en général le même talent que dans ses drames, la connaissance du théâtre, et l'imagination qui fait trouver des situations frappantes. Depuis quelque temps on a prétendu que pleurer ou rire ne

prouve rien, en faveur d'une tragédie, ou d'une comédie ; je suis loin d'être de cet avis : le besoin des émotions vives est la source des plus grands plaisirs causés par les beaux-arts ; il ne faut pas en conclure qu'on doive changer les tragédies en mélodrames, ni les comédies en farces des boulevards : mais le véritable talent consiste à composer de manière qu'il y ait dans le même ouvrage, dans la même scène, ce qui fait pleurer ou rire même le peuple, et ce qui fournit aux penseurs un sujet inépuisable de réflexion.

La parodie, proprement dite, ne peut guère avoir lieu sur le théâtre des Allemands; leurs tragédies, offrant presque toujours le mélange des personnages héroïques et des personnages subalternes, prêtent beaucoup moins à ce genre. La majesté pompeuse du théâtre français peut seule rendre piquant le contraste des parodies. On remarque dans Shakespeare, et quelquefois aussi dans les écrivains allemands, une façon hardie et singulière de montrer dans la tragédie même le côté ridicule de la vie hu-

maine ; et lorsqu'on sait opposer à cette impression la puissance du pathétique, l'effet total de la pièce en devient plus grand. La scène française est la seule où les limites des deux genres, du comique et du tragique, soient fortement prononcées ; partout ailleurs le talent, comme le sort, se sert de la gaité pour acérer la douleur.

J'ai vu à Weimar des pièces de Térence exactement traduites en allemand, et jouées avec des masques à peu près semblables à ceux des anciens ; ces masques ne couvrent pas le visage entier, mais seulement substituent un trait plus comique ou plus régulier aux véritables traits de l'acteur, et donnent à sa figure une expression analogue à celle du personnage qu'il doit représenter. La physionomie d'un grand acteur vaut mieux que tout cela, mais les acteurs médiocres y gagnent. Les Allemands cherchent à s'approprier les inventions anciennes et modernes de chaque pays ; néanmoins il n'y a de vraiment national chez eux, en fait de comédie, que la bouffonnerie populaire, et les pièces où le merveilleux fournit à la plaisanterie.

On peut citer à cette occasion un opéra que l'on donne sur tous les théâtres, d'un bout de l'Allemagne à l'autre, et qu'on appelle *la Nymphe du Danube*, ou *la Nymphe de la Sprée*, selon que la pièce se joue à Vienne ou à Berlin. Un chevalier s'est fait aimer d'une fée, et les circonstances l'ont séparé d'elle ; il se marie long-temps après, et choisit pour femme une excellente personne, mais qui n'a rien de séduisant ni dans l'imagination ni dans l'esprit : le chevalier s'accommode assez bien de cette situation, et elle lui paraît d'autant plus naturelle qu'elle est commune ; car peu de gens savent que c'est la supériorité de l'âme et de l'esprit qui rapproche le plus intimement de la nature. La fée ne peut oublier le chevalier, et le poursuit par les merveilles de son art ; chaque fois qu'il commence à s'établir dans son ménage, elle attire son attention par des prodiges, et réveille ainsi le souvenir de leur affection passée.

Si le chevalier s'approche d'une rivière, il entend les flots murmurer les romances que la fée lui chantait ; s'il invite des convives

à sa table, des génies ailés viennent s'y placer, et font singulièrement peur à la prosaïque société de sa femme. Partout des fleurs, des danses et des concerts viennent troubler comme des fantômes la vie de l'infidèle amant; et d'autre part, des esprits malins s'amusent à tourmenter son valet qui, dans son genre aussi, voudrait bien ne plus entendre parler de poésie : enfin, la fée se réconcilie avec le chevalier, à condition qu'il passera tous les ans trois jours avec elle, et sa femme consent volontiers à ce que son époux aille puiser dans l'entretien de la fée l'enthousiasme qui sert si bien à mieux aimer ce qu'on aime. Le sujet de cette pièce semble plus ingénieux que populaire; mais les scènes merveilleuses y sont mêlées et variées avec tant d'art, qu'elle amuse également toutes les classes de spectateurs.

La nouvelle école littéraire, en Allemagne, a un système sur la comédie comme sur tout le reste; la peinture des mœurs ne suffit pas pour l'intéresser, elle veut de l'imagination dans la conception des pièces,

et dans l'invention des personnages ; le merveilleux, l'allégorie, l'histoire, rien ne lui paraît de trop pour diversifier les situations comiques. Les écrivains de cette école ont donné le nom de *comique arbitraire* à ce libre essor de toutes les pensées, sans frein et sans but déterminé. Ils s'appuient à cet égard de l'exemple d'Aristophane, non assurément qu'ils approuvent la licence de ses pièces, mais ils sont frappés de la verve de gaîté qui s'y fait sentir, et ils voudraient introduire chez les modernes cette comédie audacieuse qui se joue de l'univers, au lieu de s'en tenir aux ridicules de telle ou telle classe de la société. Les efforts de la nouvelle école tendent, en général, à donner plus de force et d'indépendance à l'esprit dans tous les genres, et les succès qu'ils obtiendraient à cet égard seraient une conquête, et pour la littérature, et plus encore pour l'énergie même du caractère allemand ; mais il est toujours difficile d'influer par des idées générales sur les productions spontanées de l'imagination ; et de plus, une comédie démagogique comme celle des

Grecs ne pourrait pas convenir à l'état actuel de la société européenne.

Aristophane vivait sous un gouvernement tellement républicain, que l'on y communiquait tout au peuple, et que les affaires d'état passaient facilement de la place publique au théâtre. Il vivait dans un pays où les spéculations philosophiques étaient presque aussi familières à tous les hommes que les chefs-d'œuvre de l'art, parce que les écoles se tenaient en plein air, et que les idées les plus abstraites étaient revêtues des couleurs brillantes que leur prêtaient la nature et le ciel; mais comment recréer toute cette sève de vie, sous nos frimas et dans nos maisons? La civilisation moderne a multiplié les observations sur le cœur humain : l'homme connaît mieux l'homme, et l'âme, pour ainsi dire, disséminée, offre à l'écrivain mille nuances nouvelles. La comédie saisit ces nuances, et quand elle peut les faire ressortir par les situations dramatiques, le spectateur est ravi de retrouver au théâtre des caractères tels qu'il en peut rencontrer dans le monde; mais

l'introduction du peuple dans la comédie, des chœurs dans la tragédie, des personnages allégoriques, des actes philosophiques, enfin de tout ce qui présente les hommes en masse, et d'une manière abstraite, ne saurait plaire aux spectateurs de nos jours. Il leur faut des noms et des individus; ils cherchent l'intérêt romanesque, même dans la comédie, et la société sur la scène.

Parmi les écrivains de la nouvelle école, Tieck est celui qui a le plus le sentiment de la plaisanterie; ce n'est pas qu'il ait fait aucune comédie qui puisse se jouer, et que celles qu'il a écrites soient bien ordonnées, mais on y voit des traces brillantes d'une gaîté très-originale. D'abord il saisit d'une façon qui rappelle La Fontaine les plaisanteries auxquelles les animaux peuvent donner lieu. Il a fait une comédie intitulée *le Chat botté*, qui est admirable en ce genre. Je ne sais quel effet produiraient sur la scène des animaux parlans; peut-être est-il plus amusant de se les figurer que de les voir : mais toutefois ces animaux personnifiés, et agissant à la manière des hommes,

semblent la vraie comédie donnée par la nature. Tous les rôles comiques, c'est-à-dire, égoïstes et sensuels, tiennent toujours en quelque chose de l'animal. Peu importe donc si dans la comédie c'est l'animal qui imite l'homme, ou l'homme qui imite l'animal.

Tieck intéresse aussi par la direction qu'il sait donner à son talent de moquerie : il le tourne tout entier contre l'esprit calculateur et prosaïque; et comme la plupart des plaisanteries de société ont pour but de jeter du ridicule sur l'enthousiasme, on aime l'auteur qui ose prendre corps à corps la prudence, l'égoïsme, toutes ces choses prétendues raisonnables, derrière lesquelles les gens médiocres se croient en sûreté, pour lancer des traits contre les caractères ou les talens supérieurs. Ils s'appuient sur ce qu'ils appellent une juste mesure, pour blâmer tout ce qui se distingue ; et tandis que l'élégance consiste dans l'abondance superflue des objets de luxe extérieur, on dirait que cette même élégance interdit le luxe dans l'esprit, l'exaltation dans les sen-

timens, enfin tout ce qui ne sert pas immédiatement à faire prospérer les affaires de ce monde. L'égoïsme moderne a l'art de louer toujours dans chaque chose la réserve et la modération, afin de se masquer en sagesse, et ce n'est qu'à la longue qu'on s'est aperçu que de telles opinions pourraient bien anéantir le génie des beaux-arts, la générosité, l'amour et la religion : que resterait-il après, qui valût la peine de vivre?

Deux comédies de Tieck, *Octavien*, et *le Prince Zerbin*, sont l'une et l'autre ingénieusement combinées. Un fils de l'empereur Octavien (personnage imaginaire, qu'un conte de fées place sous le règne du roi Dagobert) est égaré, encore au berceau, dans une forêt. Un bourgeois de Paris le trouve, l'élève avec son propre fils, et se fait passer pour son père. A vingt ans, les inclinations héroïques du jeune prince le trahissent dans chaque circonstance, et rien n'est plus piquant que le contraste de son caractère et de celui de son prétendu frère, dont le sang ne contredit point l'é-

ducation qu'il a reçue. Les efforts du sage bourgeois, pour mettre dans la tête de son fils adoptif quelques leçons d'économie domestique, sont tout-à-fait inutiles ; il l'envoie au marché, pour acheter des bœufs dont il a besoin; le jeune homme, en revenant, voit, dans la main d'un chasseur, un faucon ; et, ravi de sa beauté, il donne les bœufs pour le faucon, et revient tout fier d'avoir acquis, à ce prix, un tel oiseau. Une autre fois, il rencontre un cheval dont l'air martial le transporte : il veut savoir ce qu'il coûte, on le lui dit ; et, s'indignant de ce qu'on demande si peu de chose pour un si bel animal, il en paie deux fois la valeur.

Le prétendu père résiste long-temps aux dispositions naturelles du jeune homme, qui s'élance avec ardeur vers le danger et la gloire ; mais lorsque enfin on ne peut plus l'empêcher de prendre les armes contre les Sarrasins qui assiègent Paris, et que de toutes parts on vante ses exploits, le vieux bourgeois, à son tour, est saisi par une sorte de contagion poétique ; et rien n'est plus plaisant que le bizarre mélange de ce

qu'il était et de ce qu'il veut être, de son langage vulgaire et des images gigantesques dont il remplit ses discours. A la fin, le jeune homme est reconnu pour le fils de l'empereur, et chacun reprend le rang qui convient à son caractère. Ce sujet fournit une foule de scènes pleines d'esprit et de vrai comique; et l'opposition entre la vie commune et les sentimens chevaleresques ne saurait être mieux représentée.

Le prince Zerbin est une peinture très-spirituelle de l'étonnement de toute une cour, quand elle voit dans son souverain du penchant à l'enthousiasme, au dévouement, à toutes les nobles imprudences d'un caractère généreux. Tous les vieux courtisans soupçonnent leur prince de folie, et lui conseillent de voyager, pour qu'il apprenne comment les choses vont partout ailleurs. On donne à ce prince un gouverneur très-raisonnable, qui doit le ramener au positif de la vie. Il se promène avec son élève dans une belle forêt, un jour d'été, lorsque les oiseaux se font entendre, que le vent agite les feuilles, et que la nature ani-

mée semble adresser de toutes parts à l'homme un langage prophétique. Le gouverneur ne trouve dans ces sensations vagues et multipliées, que de la confusion et du bruit; et lorsqu'il revient dans le palais, il se réjouit de voir les arbres transformés en meubles, toutes les productions de la nature asservies à l'utilité, et la régularité factice mise à la place du mouvement tumultueux de l'existence. Les courtisans se rassurent toutefois, quand, au retour de ses voyages, le prince Zerbin, éclairé par l'expérience, promet de ne plus s'occuper des beaux-arts, de la poésie, des sentimens exaltés, de rien enfin qui ne tende à faire triompher l'égoïsme sur l'enthousiasme.

Ce que les hommes craignent le plus, pour la plupart, c'est de passer pour dupes, et il leur paraît beaucoup moins ridicule de se montrer occupés d'eux-mêmes dans toutes les circonstances, qu'attrapés dans une seule. Il y a donc de l'esprit, et un bel emploi de l'esprit, à tourner sans cesse en plaisanterie tout ce qui est calcul personnel, car il en restera toujours bien assez

pour faire aller le monde, tandis que jusqu'au souvenir même d'une nature vraiment élevée, pourrait bien, un de ces jours, disparaître tout-à-fait.

On trouve dans les comédies de Tieck une gaîté qui naît des caractères, et ne consiste point en épigrammes spirituelles; une gaîté dans laquelle l'imagination est inséparable de la plaisanterie; mais quelquefois aussi cette imagination même fait disparaître le comique, et ramène la poésie lyrique dans les scènes où l'on ne voudrait trouver que des ridicules mis en action. Rien n'est si difficile aux Allemands que de ne pas se livrer dans tous leurs ouvrages au vague de la rêverie, et cependant la comédie et le théâtre en général n'y sont guère propres; car de toutes les impressions, la plus solitaire, c'est précisément la rêverie; à peine peut-on communiquer ce qu'elle inspire à l'ami le plus intime : comment serait-il donc possible d'y associer la multitude rassemblée?

Parmi ces pièces allégoriques, il faut compter *le Triomphe de la sentimentalité*,

petite comédie de Goethe dans laquelle il a saisi très-ingénieusement le double ridicule de l'enthousiasme affecté et de la nullité réelle. Le principal personnage de cette pièce paraît engoué de toutes les idées qui supposent une imagination forte et une âme profonde, et cependant il n'est dans le vrai qu'un prince très-bien élevé, très-poli, et très-soumis aux convenances; il s'est avisé de vouloir mêler à tout cela une sensibilité de commande, dont l'affectation se trahit sans cesse. Il croit aimer les sombres forêts, le clair de lune, les nuits étoilées; mais comme il craint le froid et la fatigue, il a fait faire des décorations qui représentent ces divers objets, et ne voyage jamais que suivi d'un grand chariot qui transporte en poste derrière lui les beautés de la nature.

Ce prince sentimental se croit aussi amoureux d'une femme dont on lui a vanté l'esprit et les talens. Cette femme, pour l'éprouver, met à sa place un mannequin voilé qui, comme on le pense bien, ne dit jamais rien d'inconvenable, et dont le silence passe tout à la fois pour la réserve du

bon goût, et la rêverie mélancolique d'une âme tendre.

Le prince, enchanté de cette compagne selon ses désirs, demande le mannequin en mariage, et ne découvre qu'à la fin qu'il est assez malheureux pour avoir choisi une véritable poupée pour épouse, tandis que sa cour lui offrait un si grand nombre de femmes qui en auraient réuni les principaux avantages.

L'on ne saurait le nier cependant, ces idées ingénieuses ne suffisent pas pour faire une bonne comédie, et les Français ont, comme auteurs comiques, l'avantage sur toutes les autres nations. La connaissance des hommes, et l'art d'user de cette connaissance, leur assure, à cet égard, le premier rang, mais peut-être pourrait-on souhaiter quelquefois, même dans les meilleures pièces de Molière, que la satire raisonnée tînt moins de place, et que l'imagination y eût plus de part. *Le festin de Pierre* est, parmi ses comédies, celle qui se rapproche le plus du système allemand; un prodige qui fait frissonner sert de mobile aux situations

les plus comiques, et les plus grands effets de l'imagination se mêlent aux nuances les plus piquantes de la plaisanterie. Ce sujet, aussi spirituel que poétique, est pris des Espagnols. Les conceptions hardies sont très-rares en France ; l'on y aime, en littérature, à travailler en sûreté ; mais, quand des circonstances heureuses ont encouragé à se risquer, le goût y conduit l'audace avec une adresse merveilleuse, et ce sera presque toujours un chef-d'œuvre, qu'une invention étrangère arrangée par un Français.

CHAPITRE XXVII.

DE LA DÉCLAMATION.

L'ART de la déclamation ne laissant après lui que des souvenirs, et ne pouvant élever aucun monument durable, il en est résulté que l'on n'a pas beaucoup réfléchi sur tout ce qui le compose. Rien n'est si facile que d'exercer cet art médiocrement, mais ce n'est pas à tort que dans sa perfection il excite tant d'enthousiasme ; et, loin de déprécier cette impression comme un mouvement passager, je crois qu'on peut lui assigner de justes causes. Rarement on parvient, dans la vie, à pénétrer les sentimens secrets des hommes : l'affectation et la fausseté, la froideur et la modestie, exagèrent, altèrent, contiennent ou voilent ce qui se passe au fond du cœur. Un grand acteur met en évidence les symptômes de la vérité dans les sentimens et dans les caractères, et nous montre les signes certains des penchans et

des émotions vraies. Tant d'individus traversent l'existence sans se douter des passions et de leur force, que souvent le théâtre révèle l'homme à l'homme, et lui inspire une sainte terreur des orages de l'âme. En effet, quelles paroles pourraient les peindre comme un accent, un geste, un regard! Les paroles en disent moins que l'accent, l'accent moins que la physionomie, et l'inexprimable est précisément ce qu'un sublime acteur nous fait connaître.

Les mêmes différences qui existent entre le système tragique des Allemands et celui des Français, se retrouvent aussi dans leur manière de déclamer; les Allemands imitent le plus qu'ils peuvent la nature, ils n'ont d'affectation que celle de la simplicité; mais c'en est bien quelquefois une aussi dans les beaux-arts. Tantôt les acteurs allemands touchent profondément le cœur, et tantôt ils laissent le spectateur tout-à-fait froid; ils se confient alors à sa patience, et sont sûrs de ne pas se tromper. Les Anglais ont plus de majesté que les Allemands, dans leur manière de réciter les vers; mais ils

n'ont pas pourtant cette pompe habituelle que les Français, et surtout les tragédies françaises, exigent des acteurs; notre genre ne supporte pas la médiocrité, car on n'y revient au naturel que par la beauté même de l'art. Les acteurs du second ordre, en Allemagne, sont froids et calmes; ils manquent souvent l'effet tragique, mais ils ne sont presque jamais ridicules : cela se passe sur le théâtre allemand comme dans la société; il y a là des gens qui quelquefois nous ennuient, et voilà tout; tandis que sur la scène française, on est impatienté quand on n'est pas ému : les sons ampoulés et faux dégoûtent tellement alors de la tragédie, qu'il n'y a pas de parodie, si vulgaire qu'elle soit, qu'on ne préfère à la fade impression du maniéré.

Les accessoires de l'art, les machines et les décorations, doivent être plus soignés en Allemagne qu'en France, puisque, dans les tragédies, on y a plus souvent recours à ces moyens. Iffland a su réunir à Berlin tout ce que l'on peut désirer à cet égard; mais à Vienne, on néglige même les moyens

nécessaires pour représenter matériellement bien une tragédie. La mémoire est infiniment plus cultivée par les acteurs français que par les acteurs allemands. Le souffleur, à Vienne, disait d'avance à la plupart des acteurs chaque mot de leur rôle ; et je l'ai vu suivant de coulisse en coulisse Othello, pour lui suggérer les vers qu'il devait prononcer au fond du théâtre, en poignardant Desdémona.

Le spectacle de Weimar est infiniment mieux ordonné sous tous les rapports. Le prince, homme d'esprit, et l'homme de génie connaisseur des arts, qui y président ont su réunir le goût et l'élégance à la hardiesse qui permet de nouveaux essais.

Sur ce théâtre, comme sur tous les autres en Allemagne, les mêmes acteurs jouent les rôles comiques et tragiques. On dit que cette diversité s'oppose à ce qu'ils soient supérieurs dans aucun. Cependant, les premiers génies du théâtre, Garrick et Talma, ont réuni les deux genres. La flexibilité d'organes, qui transmet également bien des impressions différentes, me semble le ca-

chet du talent naturel, et dans la fiction comme dans le vrai, c'est peut-être à la même source que l'on puise la mélancolie et la gaîté. D'ailleurs, en Allemagne, le pathétique et la plaisanterie se succèdent et se mêlent si souvent ensemble dans les tragédies, qu'il faut bien que les acteurs possèdent le talent d'exprimer l'un et l'autre; et le meilleur acteur allemand, Iffland, en donne l'exemple avec un succès mérité. Je n'ai pas vu en Allemagne de bons acteurs du haut comique, des marquis, des fats, etc. Ce qui fait la grâce de ce genre de rôle, c'est ce que les Italiens appellent la *disinvoltura*, et ce qui se traduirait en français par l'air dégagé. L'habitude qu'ont les Allemands de mettre à tout de l'importance, est précisément ce qui s'oppose le plus à cette facile légèreté. Mais il est impossible de porter plus loin l'originalité, la verve comique et l'art de peindre les caractères, que ne le fait Iffland dans ses rôles. Je ne crois pas que nous ayons jamais vu au théâtre français un talent plus varié ni plus inattendu que le sien, ni un acteur qui se ris-

que à rendre les défauts et les ridicules naturels avec une expression aussi frappante. Il y a dans la comédie des modèles donnés, les pères avares, les fils libertins, les valets fripons, les tuteurs dupés; mais les rôles d'Iffland, tels qu'il les conçoit, ne peuvent entrer dans aucun de ces moules : il faut les nommer tous par leur nom; car ce sont des individus qui diffèrent singulièrement l'un de l'autre, et dans lesquels Iffland paraît vivre comme chez lui.

Sa manière de jouer la tragédie est aussi, selon moi, d'un grand effet. Le calme et la simplicité de sa déclamation, dans le beau rôle de Walstein, ne peuvent s'effacer du souvenir. L'impression qu'il produit est graduelle : on croit d'abord que son apparente froideur ne pourra jamais remuer l'âme; mais en avançant, l'émotion s'accroît avec une progression toujours plus rapide, et le moindre mot exerce un grand pouvoir, quand il règne dans le ton général une noble tranquillité, qui fait ressortir chaque nuance, et conserve toujours la couleur du caractère au milieu des passions.

Iffland, qui est aussi supérieur dans la théorie que dans la pratique de son art, a publié plusieurs écrits extrêmement spirituels sur la déclamation ; il donne d'abord une esquisse des différentes époques de l'histoire du théâtre allemand : l'imitation raide et empesée de la scène française ; la sensibilité larmoyante des drames, dont le naturel prosaïque avait fait oublier jusqu'au talent de dire des vers ; enfin le retour à la poésie et à l'imagination, qui constitue maintenant le goût universel en Allemagne. Il n'y a pas un accent, pas un geste dont Iffland ne sache trouver la cause, en philosophe et en artiste.

Un personnage de ses pièces lui fournit les observations les plus fines sur le jeu comique ; c'est un homme âgé, qui tout-à-coup abandonne ses anciens sentimens et ses constantes habitudes, pour revêtir le costume et les opinions de la génération nouvelle. Le caractère de cet homme n'a rien de méchant, et cependant la vanité l'égare autant que s'il était vraiment pervers. Il a laissé faire à sa fille un mariage

raisonnable, mais obscur, et tout-à-coup il lui conseille de divorcer. Une badine à la main, souriant gracieusement, se balançant sur un pied et sur l'autre, il propose à son enfant de briser les liens les plus sacrés; mais ce qu'on aperçoit de vieillesse à travers une élégance forcée, ce qu'il y a d'embarrassé dans son apparente insouciance, est saisi par Iffland avec une admirable sagacité.

A propos de Franz Moor, frère du chef des brigands de Schiller, Iffland examine de quelle manière les rôles de scélérats doivent être joués : « Il faut, dit-il, que » l'acteur s'attache à faire sentir par quels » motifs le personnage est devenu ce qu'il » est, quelles circonstances ont dépravé son » âme; enfin, l'acteur doit être comme le » défenseur officieux du caractère qu'il re- » présente. » En effet, il ne peut y avoir de vérité, même dans la scélératesse, que par les nuances qui font sentir que l'homme ne devient jamais méchant que par degrés.

Iffland rappelle aussi la sensation prodigieuse que produisait, dans la pièce d'*Émi-*

lia Galotti, Eckhoff, ancien acteur allemand très-célèbre. Lorsque Odoard apprend par la maîtresse du prince que l'honneur de sa fille est menacé, il veut taire à cette femme, qu'il n'estime pas, l'indignation et la douleur qu'elle excite dans son âme, et ses mains, à son insu, arrachaient les plumes qu'il portait à son chapeau, avec un mouvement convulsif dont l'effet était terrible. Les acteurs qui succédèrent à Eckhoff avaient soin d'arracher comme lui les plumes du chapeau, mais elles tombaient à terre sans que personne y fit attention; car une émotion véritable ne donnait pas aux moindres actions cette vérité sublime qui ébranle l'âme des spectateurs.

La théorie d'Iffland sur les gestes est très-ingénieuse. Il se moque de ces bras en moulin à vent qui ne peuvent servir qu'à déclamer des sentences de morale, et croit que d'ordinaire les gestes en petit nombre, et rapprochés du corps, indiquent mieux les impressions vraies; mais, dans ce genre comme dans beaucoup d'autres, il y a deux

parties très-distinctes dans le talent, celle qui tient à l'enthousiasme poétique, et celle qui naît de l'esprit observateur; selon la nature des pièces ou des rôles, l'une ou l'autre doit dominer. Les gestes que la grâce et le sentiment du beau inspirent ne sont pas ceux qui caractérisent tel ou tel personnage. La poésie exprime la perfection en général, plutôt qu'une manière d'être ou de sentir particulière. L'art de l'acteur tragique consiste donc à présenter dans ses attitudes l'image de la beauté poétique, sans négliger cependant ce qui distingue les différens caractères : c'est toujours dans l'union de l'idéal avec la nature que consiste tout le domaine des arts.

Lorsque je vis la pièce du *Vingt-quatre février* jouée par deux poètes célèbres, A. W. Schlegel et Werner, je fus singulièrement frappée de leur genre de déclamation. Ils préparaient les effets long-temps d'avance, et l'on voyait qu'ils auraient été fâchés d'être applaudis dès les premiers vers. Toujours l'ensemble était présent à leur pensée, et le succès de détail, qui au-

rait pu y nuire, ne leur eût paru qu'une faute. Schlegel me fit découvrir, par sa manière de jouer dans la pièce de Werner, tout l'intérêt d'un rôle que j'avais à peine remarqué à la lecture. C'était l'innocence d'un homme coupable, le malheur d'un honnête homme, qui a commis un crime à l'âge de sept ans, lorsqu'il ne savait pas encore ce que c'était que le crime, et qui, bien qu'il soit en paix avec sa conscience, n'a pu dissiper le trouble de son imagination. Je jugeai l'homme qui était représenté devant moi, comme on pénètre un caractère dans la vie, d'après des mouvemens, des regards, des accens qui le trahissent à son insu. En France, la plupart de nos acteurs n'ont jamais l'air d'ignorer ce qu'ils font; au contraire, il y a quelque chose d'étudié dans tous les moyens qu'ils emploient, et l'on en prévoit d'avance l'effet.

Schroeder, dont tous les Allemands parlent comme d'un acteur admirable, ne pouvait supporter qu'on dît qu'il avait bien joué tel ou tel moment, ou bien déclamé tel ou tel vers. — Ai-je bien joué le rôle ? deman-

dait-il ; ai-je été le personnage ? Et en effet son talent semblait changer de nature chaque fois qu'il changeait de rôle. L'on n'oserait pas en France réciter, comme il le faisait souvent, la tragédie du ton habituel de la conversation. Il y a une couleur générale, un accent convenu, qui est de rigueur dans les vers alexandrins, et les mouvemens les plus passionnés reposent sur ce piédestal, qui est comme la donnée nécessaire de l'art. Les acteurs français d'ordinaire visent à l'applaudissement, et le méritent presque pour chaque vers ; les acteurs allemands y prétendent à la fin de la pièce, et ne l'obtiennent guère qu'alors.

La diversité des scènes et des situations qui se trouvent dans les pièces allemandes, donne lieu nécessairement à beaucoup plus de variété dans le talent des acteurs. Le jeu muet compte pour davantage, et la patience des spectateurs permet une foule de détails qui rendent le pathétique plus naturel. L'art d'un acteur, en France, consiste presque en entier dans la déclamation; en Allemagne, il y a beaucoup plus d'ac-

cessoires à cet art principal, et souvent la parole est à peine nécessaire pour attendrir.

Lorsque Schroeder, jouant le roi Léar, traduit en Allemand, était apporté endormi sur la scène, on dit que ce sommeil du malheur et de la vieillesse arrachait des larmes avant qu'il se fût réveillé, avant même que ses plaintes eussent appris ses douleurs ; et quand il portait dans ses bras le corps de sa jeune fille Cordélie, tuée parce qu'elle n'a pas voulu l'abandonner, rien n'était beau comme la force que lui donnait le désespoir. Un dernier doute le soutenait ; il essayait si Cordélie respirait encore : lui, si vieux, ne pouvait se persuader qu'un être si jeune avait pu mourir. Une douleur passionnée dans un vieillard à demi détruit, produisait l'émotion la plus déchirante.

Ce qu'on peut reprocher avec raison aux acteurs allemands en général, c'est de mettre rarement en pratique la connaissance des arts du dessin, si généralement répandue dans leur pays : leurs attitudes ne sont

pas belles; l'excès de leur simplicité dégénère souvent en gaucherie, et presque jamais ils n'égalent les acteurs français dans la noblesse et l'élégance de la démarche et des mouvemens. Néanmoins, depuis quelque temps les actrices allemandes ont étudié l'art des attitudes, et se perfectionnent dans cette sorte de grâce si nécessaire au théâtre.

On n'applaudit au spectacle, en Allemagne, qu'à la fin des actes, et très-rarement on interrompt l'acteur pour lui témoigner l'admiration qu'il inspire. Les Allemands regardent comme une espèce de barbarie, de troubler, par des signes tumultueux d'approbation, l'attendrissement dont ils aiment à se pénétrer en silence. Mais c'est une difficulté de plus pour leurs acteurs; car il faut une terrible force de talent pour se passer, en déclamant, de l'encouragement donné par le public. Dans un art tout d'émotion, les hommes rassemblés font éprouver une électricité toute-puissante, à laquelle rien ne peut suppléer.

Une grande habitude de la pratique de

l'art peut faire qu'un bon acteur, en répétant une pièce, repasse par les mêmes traces et se serve des mêmes moyens, sans que les spectateurs l'animent de nouveau; mais l'inspiration première est presque toujours venue d'eux. Un contraste singulier mérite d'être remarqué. Dans les beaux-arts, dont la création est solitaire et réfléchie, on perd tout naturel lorsqu'on pense au public, et l'amour propre seul y fait songer. Dans les beaux-arts improvisés, dans la déclamation surtout, le bruit des applaudissemens agit sur l'âme comme le son de la musique militaire. Ce bruit enivrant fait couler le sang plus vite, ce n'est pas la froide vanité qu'il satisfait.

Quand il paraît un homme de génie en France, dans quelle carrière que ce soit, il atteint presque toujours à un degré de perfection sans exemple; car il réunit l'audace qui fait sortir de la route commune, au tact du bon goût qu'il importe tant de conserver, lorsque l'originalité du talent n'en souffre pas. Il me semble donc que Talma peut être cité comme un modèle de

hardiesse et de mesure, de naturel et de dignité. Il possède tous les secrets des arts divers; ses attitudes rappellent les belles statues de l'antiquité; son vêtement, sans qu'il y pense, est drapé dans tous ses mouvemens, comme s'il avait eu le temps de l'arranger dans le plus parfait repos. L'expression de son visage, celle de son regard, doivent être l'étude de tous les peintres. Quelquefois il arrive les yeux à demi ouverts, et tout-à-coup le sentiment en fait jaillir des rayons de lumière qui semblent éclairer toute la scène.

Le son de sa voix ébranle dès qu'il parle, avant que le sens même des paroles qu'il prononce ait excité l'émotion. Lorsque dans les tragédies il s'est trouvé par hasard quelques vers descriptifs, il a fait sentir les beautés de ce genre de poésie, comme si Pindare avait récité lui-même ses chants. D'autres ont besoin de temps pour émouvoir, et font bien d'en prendre; mais il y a dans la voix de cet homme je ne sais quelle magie qui, dès les premiers accens, réveille toute la sympathie du cœur. Le

charme de la musique, de la peinture, de la sculpture, de la poésie, et par dessus tout du langage de l'âme, voilà ses moyens pour développer dans celui qui l'écoute, toute la puissance des passions généreuses et terribles.

Quelle connaissance du cœur humain il montre dans sa manière de concevoir ses rôles ! il en est le second auteur par ses accens et par sa physionomie. Lorsque OEdipe raconte à Jocaste comment il a tué Laïus, sans le connaître, son récit commence ainsi : *j'étais jeune et superbe ;* la plupart des acteurs, avant lui, croyaient devoir jouer le mot *superbe,* et relevaient la tête pour le signaler : Talma, qui sent que tous les souvenirs de l'orgueilleux OEdipe commencent à devenir pour lui des remords, prononce d'une voix timide ces mots faits pour rappeler une confiance qu'il n'a déjà plus. Phorbas arrive de Corinthe, au moment où OEdipe vient de concevoir des craintes sur sa naissance : et lui demande un entretien secret. Les autres acteurs, avant Talma, se hâtaient de se retourner vers leur

suite, et de l'éloigner avec un geste majestueux : Talma reste les yeux fixés sur Phorbas; il ne peut le perdre de vue, et sa main agitée fait un signe pour écarter ce qui l'entoure. Il n'a rien dit encore; mais ses mouvemens égarés trahissent le trouble de son âme; et quand, au dernier acte, il s'écrie en quittant Jocaste :

Oui, Laïus est mon père, et je suis votre fils,

on croit voir s'entr'ouvrir le séjour du Ténare, où le destin perfide entraîne les mortels.

Dans *Andromaque*, quand Hermione insensée accuse Oreste d'avoir assassiné Pyrrhus sans son aveu, Oreste répond :

Et ne m'avez-vous pas
Vous-même, ici, tantôt, ordonné son trépas ?

On dit que Le Kain, quand il récitait ces vers, appuyait sur chaque mot, comme pour rappeler à Hermione toutes les circonstances de l'ordre qu'il avait reçu d'elle. Ce serait bien vis-à-vis d'un juge; mais quand il s'agit de la femme qu'on aime, le déses-

poir de la trouver injuste et cruelle est l'unique sentiment qui remplisse l'âme. C'est ainsi que Talma conçoit la situation : un cri s'échappe du cœur d'Oreste ; il dit les premiers mots avec force, et ceux qui suivent avec un abattement toujours croissant : ses bras tombent, son visage devient en un instant pâle comme la mort, et l'émotion des spectateurs s'augmente à mesure qu'il semble perdre la force de s'exprimer.

La manière dont Talma récite le monologue suivant est sublime. L'espèce d'innocence qui rentre dans l'âme d'Oreste pour la déchirer, lorsqu'il dit ces vers :

J'assassine à regret un roi que je révère,

inspire une pitié que le génie même de Racine n'a pu prévoir tout entière. Les grands acteurs se sont presque tous essayés dans les fureurs d'Oreste ; mais c'est là surtout que la noblesse des gestes et des traits ajoute singulièrement à l'effet du désespoir. La puissance de la douleur est d'autant plus terrible, qu'elle se montre à travers le calme

même et la dignité d'une belle nature.

Dans les pièces tirées de l'histoire romaine, Talma développe un talent d'un tout autre genre, mais non moins remarquable. On comprend mieux Tacite, après l'avoir vu jouer le rôle de Néron ; il y manifeste un esprit d'une grande sagacité ; car c'est toujours avec de l'esprit qu'une âme honnête saisit les symptômes du crime ; néanmoins il produit encore plus d'effet, ce me semble, dans les rôles où l'on aime à s'abandonner, en l'écoutant, aux sentimens qu'il exprime. Il a rendu à Bayard, dans la pièce de Du Belloy, le service de lui ôter ces airs de fanfaron que les autres acteurs croyaient devoir lui donner : ce héros gascon est redevenu, grâce à Talma, aussi simple dans la tragédie que dans l'histoire. Son costume dans ce rôle, ses gestes simples et rapprochés, rappellent les statues des chevaliers qu'on voit dans les anciennes églises, et l'on s'étonne qu'un homme qui a si bien le sentiment de l'art antique, sache aussi se transporter dans le caractère d'un moyen âge.

Talma joue quelquefois le rôle de Pharan

dans une tragédie de Ducis sur un sujet arabe, Abufar. Une foule de vers ravissans répandent sur cette tragédie beaucoup de charme ; les couleurs de l'Orient, la mélancolie rêveuse du midi asiatique, la mélancolie des contrées où la chaleur consume la nature, au lieu de l'embellir, se font admirablement sentir dans cet ouvrage. Le même Talma, Grec, Romain et chevalier, est un Arabe du désert, plein d'énergie et d'amour ; ses regards sont voilés comme pour éviter l'ardeur des rayons du soleil ; il y a dans ses gestes une alternative admirable d'indolence et d'impétuosité ; tantôt le sort l'accable, tantôt il paraît plus puissant encore que la nature et semble triompher d'elle : la passion qui le dévore, et dont une femme qu'il croit sa sœur est l'objet, est renfermée dans son sein : on dirait, à sa marche incertaine, que c'est lui-même qu'il veut fuir ; ses yeux se détournent de ce qu'il aime, ses mains repoussent une image qu'il croit toujours voir à ses côtés ; et quand enfin il presse Saléma sur son cœur, en lui disant ce simple mot : « *J'ai froid*, » il

sait exprimer tout à la fois le frisson de l'âme et la dévorante ardeur qu'il veut cacher.

On peut trouver beaucoup de défauts dans les pièces de Shakespeare adaptées par Ducis à notre théâtre ; mais il serait bien injuste de n'y pas reconnaître des beautés du premier ordre ; Ducis a son génie dans son cœur, et c'est là qu'il est bien. Talma joue ses pièces en ami du beau talent de ce noble vieillard. La scène des Sorcières, dans Macbeth, est mise en récit dans la pièce française. Il faut voir Talma s'essayer à rendre quelque chose de vulgaire et de bizarre dans l'accent des Sorcières, et conserver cependant dans cette imitation toute la dignité que notre théâtre exige.

Par des mots inconnus, ces êtres monstrueux
S'appelaient tour-à-tour, s'applaudissaient entre eux,
S'approchaient, me montraient avec un ris farouche:
Leur doigt mystérieux se posait sur leur bouche.
Je leur parle, et dans l'ombre ils s'échappent soudain,
L'un avec un poignard, l'autre un sceptre à la main,
L'autre d'un long serpent serrait son corps livide :
Tous trois vers ce palais ont pris un vol rapide,

Et tous trois dans les airs, en fuyant loin de moi,
M'ont laissé pour adieu ces mots: *Tu seras roi.*

La voix basse et mystérieuse de l'acteur, en prononçant ces vers, la manière dont il plaçait son doigt sur sa bouche, comme la statue du silence, son regard qui s'altérait pour exprimer un souvenir horrible et repoussant ; tout était combiné pour peindre un merveilleux nouveau sur notre théâtre, et dont aucune tradition antérieure ne pouvait donner l'idée.

Othello n'a pas réussi dernièrement sur la scène française ; il semble qu'Orosmane empêche qu'on ne comprenne bien Othello ; mais quand c'est Talma qui joue cette pièce, le cinquième acte émeut comme si l'assassinat se passait sous nos yeux ; j'ai vu Talma déclamer dans la chambre la dernière scène avec sa femme, dont la voix et la figure conviennent si bien à Desdémona ; il lui suffisait de passer sa main sur ses cheveux et de froncer le sourcil pour être le Maure de Venise, et la terreur saisissait à deux pas de lui, comme si toutes les illusions du théâtre l'avaient environné.

Hamlet est son triomphe parmi les tragédies du genre étranger. Les spectateurs ne voient pas l'ombre du père d'Hamlet sur la scène française: l'apparition se passe en entier dans la physionomie de Talma, et certes elle n'en est pas moins effrayante. Quand, au milieu d'un entretien calme et mélancolique, tout-à-coup il aperçoit le spectre, on suit tous ses mouvemens dans les yeux qui le contemplent, et l'on ne peut douter de la présence du fantôme, quand un tel regard l'atteste.

Lorsque, au troisième acte, Hamlet arrive seul sur la scène, et qu'il dit en beaux vers français le fameux monologue : *To be or not to be.*

« La mort, c'est le sommeil, c'est un réveil peut-être,
» Peut-être!—Ah! c'est le mot qui glace, épouvanté,
» L'homme, au bord du cercueil, par le doute arrêté;
» Devant ce vaste abîme, il se jette en arrière,
» Ressaisit l'existence, et s'attache à la terre. »

Talma ne faisait pas un geste, quelquefois seulement il remuait la tête, pour questionner la terre et le ciel sur ce que c'est

que la mort. Immobile, la dignité de la méditation absorbait tout son être. L'on voyait un homme, au milieu de deux mille hommes en silence, interroger la pensée sur le sort des mortels! dans peu d'années tout ce qui était là n'existera plus, mais d'autres hommes assisteront à leur tour aux mêmes incertitudes, et se plongeront de même dans l'abîme, sans en connaître la profondeur.

Lorsque Hamlet veut faire jurer sa mère, sur l'urne qui renferme les cendres de son époux, qu'elle n'a point eu de part au crime qui l'a fait périr, elle hésite, se trouble, et finit par avouer le forfait dont elle est coupable. Alors Hamlet tire le poignard que son père lui commande d'enfoncer dans le sein maternel; mais au moment de frapper, la tendresse et la pitié l'emportent, et, se retournant vers l'ombre de son père, il s'écrie : *grâce, grâce, mon père!* avec un accent où toutes les émotions de la nature semblent à la fois s'échapper du cœur, et, se jetant aux pieds de sa mère évanouie, il lui dit ces deux vers qui renferment une inépuisable pitié :

Votre crime est horrible, exécrable, odieux ;
Mais il n'est pas plus grand que la bonté des cieux.

Enfin on ne peut penser à Talma sans se rappeler Manlius. Cette pièce faisait peu d'effet au théâtre : c'est le sujet de la *Venise sauvée*, d'Otway, transporté dans un événement de l'histoire romaine. Manlius conspire contre le sénat de Rome, il confie son secret à Servilius, qu'il aime depuis quinze ans : il le lui confie malgré les soupçons de ses autres amis, qui se défient de la faiblesse de Servilius et de son amour pour sa femme, fille du consul. Ce que les conjurés ont craint arrive. Servilius ne peut cacher à sa femme le danger de la vie de son père ; elle court aussitôt le lui révéler. Manlius est arrêté, ses projets sont découverts, et le sénat le condamne à être précipité du haut de la roche Tarpéïenne.

Avant Talma, l'on n'avait guère aperçu dans cette pièce faiblement écrite, la passion d'amitié que Manlius ressent pour Servilius. Quand un billet du conjuré Rutile apprend que le secret est trahi, et l'est par

Servilius, Manlius arrive, ce billet à la main; il s'approche de son coupable ami que déjà le repentir dévore, et, lui montrant les lignes qui l'accusent, il prononce ces mots : *Qu'en dis-tu?* Je le demande à tous ceux qui les ont entendus, la physionomie et le son de la voix peuvent-ils jamais exprimer à la fois plus d'impressions différentes; cette fureur qu'amollit un sentiment intérieur de pitié, cette indignation que l'amitié rend tour-à-tour plus vive et plus faible, comment les faire comprendre, si ce n'est par cet accent qui va de l'âme à l'âme, sans l'intermédiaire même des paroles! Manlius tire son poignard pour en frapper Servilius, sa main cherche son cœur et tremble de le trouver : le souvenir de tant d'années pendant lesquelles Servilius lui fut cher, élève comme un nuage de pleurs entre sa vengeance et son ami.

On a moins parlé du cinquième acte, et peut-être Talma y est-il plus admirable encore que dans le quatrième. Servilius a tout bravé pour expier sa faute et sauver Manlius; dans le fond de son cœur il a résolu,

si son ami périt, de partager son sort. La douleur de Manlius est adoucie par les regrets de Servilius; néanmoins il n'ose lui dire qu'il lui pardonne sa trahison effroyable; mais il prend à la dérobée la main de Servilius, et l'approche de son cœur; ses mouvemens involontaires cherchent l'ami coupable qu'il veut embrasser encore, avant de le quitter pour jamais. Rien, ou presque rien dans la pièce, n'indiquait cette admirable beauté de l'âme sensible, respectant une longue affection, malgré la trahison qui l'a brisée. Les rôles de Pierre et de Jaffier, dans la pièce anglaise, indiquent cette situation avec une grande force. Talma sait donner à la tragédie de Manlius l'énergie qui lui manque, et rien n'honore plus son talent que la vérité avec laquelle il exprime ce qu'il y a d'invincible dans l'amitié. La passion peut haïr l'objet de son amour; mais quand le lien s'est formé par les rapports sacrés de l'âme, il semble que le crime même ne saurait l'anéantir, et qu'on attend le remords, comme après une longue absence on attendrait le retour.

En parlant avec quelque détail de Talma, je ne crois point m'être arrêtée sur un sujet étranger à mon ouvrage. Cet artiste donne autant qu'il est possible à la tragédie française, ce qu'à tort ou à raison les Allemands lui reprochent de n'avoir pas : l'originalité et le naturel. Il sait caractériser les mœurs étrangères dans les différens personnages qu'il représente, et nul acteur ne hasarde davantage de grands effets par des moyens simples. Il y a, dans sa manière de déclamer, Shakespeare et Racine artistement combinés. Pourquoi les écrivains dramatiques n'essaïeraient-ils pas aussi de réunir dans leurs compositions ce que l'acteur a su si bien amalgamer par son jeu ?

CHAPITRE XXVIII.

DES ROMANS.

De toutes les fictions les romans étant la plus facile, il n'est point de carrière dans laquelle les écrivains des nations modernes se soient plus essayés. Le roman fait, pour ainsi dire, la transition entre la vie réelle et la vie imaginaire. L'histoire de chacun est, à quelques modifications près, un roman assez semblable à ceux qu'on imprime, et les souvenirs personnels tiennent souvent à cet égard lieu d'invention. On a voulu donner plus d'importance à ce genre en y mêlant la poésie, l'histoire et la philosophie; il me semble que c'est le dénaturer. Les réflexions morales et l'éloquence passionnée peuvent trouver place dans les romans; mais l'intérêt des situations doit être toujours le premier mobile de cette sorte d'écrits, et jamais rien ne peut en tenir lieu. Si l'effet théâtral est la condition

indispensable de toute pièce représentée, il est également vrai qu'un roman ne serait ni un bon ouvrage, ni une fiction heureuse, s'il n'inspirait pas une curiosité vive; c'est en vain que l'on voudrait y suppléer par des digressions spirituelles, l'attente de l'amusement trompée causerait une fatigue insurmontable.

La foule des romans d'amour publiés en Allemagne, a fait tourner un peu en plaisanterie les clairs de lune, les harpes qui retentissent le soir dans la vallée, enfin tous les moyens connus de bercer doucement l'âme; mais néanmoins il y a en nous une disposition naturelle qui se plaît à ces faciles lectures; c'est au génie à s'emparer de cette disposition qu'on voudrait encore combattre. Il est si beau d'aimer et d'être aimé, que cet hymne de la vie peut se moduler à l'infini, sans que le cœur en éprouve de lassitude; ainsi l'on revient avec joie au motif d'un chant embelli par des notes brillantes. Je ne dissimulerai pas cependant que les romans, même les plus purs, font du mal; ils nous ont trop appris ce qu'il y

a de plus secret dans les sentimens. On ne peut plus rien éprouver sans se souvenir presque de l'avoir lu, et tous les voiles du cœur ont été déchirés. Les anciens n'auraient jamais fait ainsi de leur âme un sujet de fiction; il leur restait un sanctuaire où même leur propre regard aurait craint de pénétrer; mais enfin, le genre des romans admis, il y faut de l'intérêt, et c'est, comme le disait Cicéron de l'action dans l'orateur, la condition trois fois nécessaire.

Les Allemands, comme les Anglais, sont très-féconds en romans qui peignent la vie domestique. La peinture des mœurs est plus élégante dans les romans anglais; elle a plus de diversité dans les romans allemands. Il y a en Angleterre, malgré l'indépendance des caractères, une manière d'être générale donnée par la bonne compagnie; en Allemagne, rien à cet égard n'est convenu. Plusieurs de ces romans fondés sur nos sentimens et nos mœurs, et qui tiennent parmi les livres le rang des drames au théâtre, méritent d'être cités; mais ce qui est sans égal et sans pareil,

c'est *Werther;* on voit là tout ce que le génie de Goethe pouvait produire quand il était passionné. L'on dit qu'il attache maintenant peu de prix à cet ouvrage de sa jeunesse; l'effervescence d'imagination qui lui inspira presque de l'enthousiasme pour le suicide, doit lui paraître maintenant blâmable. Quand on est très-jeune, la dégradation de l'être n'ayant en rien commencé, le tombeau ne semble qu'une image poétique, qu'un sommeil environné de figures à genoux qui nous pleurent; il n'en est plus ainsi même dès le milieu de la vie, et l'on apprend alors pourquoi la religion, cette science de l'âme, a mêlé l'horreur du meurtre à l'attentat contre soi-même.

Goethe néanmoins aurait grand tort de dédaigner l'admirable talent qui se manifeste dans *Werther;* ce ne sont pas seulement les souffrances de l'amour, mais les maladies de l'imagination dans notre siècle, dont il a su faire le tableau; ces pensées qui se pressent dans l'esprit sans qu'on puisse les changer en acte de la volonté; le contraste singulier d'une vie beaucoup plus

monotone que celle des anciens, et d'une existence intérieure beaucoup plus agitée, causent une sorte d'étourdissement semblable à celui qu'on prend sur le bord de l'abîme, et la fatigue même qu'on éprouve, après l'avoir long-temps contemplé, peut entraîner à s'y précipiter. Goethe a su joindre à cette peinture des inquiétudes de l'âme, si philosophique dans ses résultats, une fiction simple, mais d'un intérêt prodigieux. Si l'on a cru nécessaire, dans toutes les sciences, de frapper les yeux par les signes extérieurs, n'est-il pas naturel d'intéresser le cœur pour y graver de grandes pensées ?

Les romans par lettres supposent toujours plus de sentimens que de faits ; jamais les anciens n'auraient imaginé de donner cette forme à leurs fictions ; et ce n'est même que depuis deux siècles que la philosophie s'est assez introduite en nous-mêmes pour que l'analyse de ce qu'on éprouve tienne une si grande place dans les livres. Cette manière de concevoir les romans n'est pas aussi poétique, sans doute,

que celle qui consiste tout entière dans des récits ; mais l'esprit humain est maintenant bien moins avide des événemens même les mieux combinés, que des observations sur ce qui se passe dans le cœur. Cette disposition tient aux grands changemens intellectuels qui ont eu lieu dans l'homme ; il tend toujours plus en général à se replier sur lui-même, et cherche la religion, l'amour et la pensée dans le plus intime de son être.

Plusieurs écrivains allemands ont composé des contes de revenans et de sorcières, et pensent qu'il y a plus de talent dans ces inventions que dans un roman fondé sur une circonstance de la vie commune : tout est bien si l'on y est porté par des dispositions naturelles ; mais en général il faut des vers pour les choses merveilleuses, la prose n'y suffit pas. Quand les fictions représentent des siècles et des pays très-différens de ceux où nous vivons, il faut que le charme de la poésie supplée au plaisir que la ressemblance avec nous-mêmes nous ferait goûter. La poésie est le médiateur ailé qui

transporte les temps passés et les nations étrangères dans une région sublime où l'admiration tient lieu de sympathie.

Les romans de chevalerie abondent en Allemagne; mais on aurait dû les rattacher plus scrupuleusement aux traditions anciennes : à présent on recherche ces sources précieuses; et, dans un livre appelé *le livre des héros*, on a trouvé une foule d'aventures racontées avec force et naïveté; il importe de conserver la couleur de ce style et de ces mœurs anciennes, et de ne pas prolonger, par l'analyse des sentimens, les récits de ce temps où l'honneur et l'amour agissaient sur le cœur de l'homme, comme la fatalité chez les anciens, sans qu'on réfléchît aux motifs des actions, ni que l'incertitude y fût admise.

Les romans philosophiques ont pris depuis quelque temps, en Allemagne, le pas sur tous les autres; ils ne ressemblent point à ceux des Français : ce n'est pas, comme dans Voltaire, une idée générale qu'on exprime par un fait en forme d'apologue, mais c'est un tableau de la vie humaine

tout-à-fait impartial, un tableau dans lequel aucun intérêt passionné ne domine ; des situations diverses se succèdent dans tous les rangs, dans tous les états, dans toutes les circonstances, et l'écrivain est là pour les raconter ; c'est ainsi que Goethe a conçu *Wilhelm Meister*, ouvrage très-admiré en Allemagne, mais ailleurs peu connu.

Wilhelm Meister est plein de discussions ingénieuses et spirituelles ; on en ferait un ouvrage philosophique du premier ordre, s'il ne s'y mêlait pas une intrigue de roman, dont l'intérêt ne vaut pas ce qu'elle fait perdre ; on y trouve des peintures très-fines et très-détaillées d'une certaine classe de la société, plus nombreuse en Allemagne que dans les autres pays ; classe dans laquelle les artistes, les comédiens et les aventuriers se mêlent avec les bourgeois qui aiment la vie indépendante, et avec les grands seigneurs qui croient protéger les arts : chacun de ces tableaux pris à part est charmant ; mais il n'y a d'autre intérêt dans l'ensemble de l'ouvrage que celui qu'on doit mettre à savoir l'opinion de Goethe

sur chaque sujet; le héros de son roman est un tiers importun, qu'il a mis, on ne sait pourquoi, entre son lecteur et lui.

Au milieu de ces personnages de *Wilhelm Meister*, plus spirituels que signifians, et de ces situations plus naturelles que saillantes, un épisode charmant se retrouve dans plusieurs endroits de l'ouvrage, et réunit tout ce que la chaleur et l'originalité du talent de Goethe peuvent faire éprouver de plus animé. Une jeune fille italienne est l'enfant de l'amour, et d'un amour criminel et terrible, qui a entraîné un homme consacré par serment au culte de la Divinité; les deux époux, déjà si coupables, découvrent après leur hymen qu'ils étaient frère et sœur, et que l'inceste es pour eux la punition du parjure. La mère perd la raison, et le père parcourt le monde comme un malheureux errant qui ne veut d'asile nulle part. Le fruit infortuné de cet amour si funeste, sans appui dès sa naissance, est enlevé par les danseurs de corde; ils l'exercent jusqu'à l'âge de dix ans dans les misérables jeux dont ils tirent leur subsistance: les cruels

traitemens qu'on lui fait éprouver intéressent Wilhelm, et il prend à son service cette jeune fille, sous l'habit de garçon, qu'elle a porté depuis qu'elle est au monde.

Alors se développe dans cette créature extraordinaire un mélange singulier d'enfance et de profondeur, de sérieux et d'imagination; ardente comme les Italiennes, silencieuse et persévérante comme une personne réfléchie, la parole ne semble pas son langage. Le peu de mots qu'elle dit cependant est solennel, et répond à des sentimens bien plus forts que son âge, et dont elle-même n'a pas le secret. Elle s'attache à Wilhelm avec amour et respect; elle le sert comme un domestique fidèle, elle l'aime comme une femme passionnée; sa vie ayant toujours été malheureuse, on dirait qu'elle n'a point connu l'enfance, et que, souffrant dans l'âge auquel la nature n'a destiné que des jouissances, elle n'existe que pour une seule affection, avec laquelle les battemens de son cœur commencent et finissent.

Le personnage de Mignon (c'est le nom

de la jeune fille) est mystérieux comme un rêve; elle exprime ses regrets pour l'Italie dans des vers ravissans, que tout le monde sait par cœur en Allemagne : « Connais-tu » cette terre où les citronniers fleuris- » sent, etc. » Enfin la jalousie, cette impression trop forte pour de si jeunes organes, brise la pauvre enfant, qui sentit la douleur avant que l'âge lui donnât la force de lutter contre elle. Il faudrait, pour comprendre tout l'effet de cet admirable tableau, en rapporter chaque détail. On ne peut se représenter sans émotion les moindres mouvemens de cette jeune fille; il y a je ne sais quelle simplicité magique en elle, qui suppose des abimes de pensées et de sentiment; l'on croit entendre gronder l'orage au fond de son âme, lors même que l'on ne saurait citer ni une parole ni une circonstance qui motive l'inquiétude inexprimable qu'elle fait éprouver.

Malgré ce bel épisode, on aperçoit dans *Wilhelm Meister* le système singulier qui s'est développé depuis quelque temps dans la nouvelle école allemande. Les récits des

anciens, et même leurs poèmes, quelque animés qu'ils soient dans le fond, sont calmes par la forme; et l'on s'est persuadé que les modernes feraient bien d'imiter la tranquillité des écrivains antiques : mais en fait d'imagination, ce qui n'est commandé que par la théorie ne réussit guère dans la pratique. S'il s'agit d'événemens tels que ceux de l'Iliade, ils intéressent d'eux-mêmes, et moins le sentiment personnel de l'auteur s'aperçoit, plus le tableau fait impression; mais si l'on se met à peindre les situations romanesques avec le calme impartial d'Homère, le résultat n'en saurait être très-attachant.

Goethe vient de faire paraître un roman intitulé *les Affinités de choix*, qu'on peut accuser surtout, ce me semble, du défaut que je viens d'indiquer. Un ménage heureux s'est retiré à la campagne; les deux époux invitent, l'un son ami, l'autre sa nièce, à partager leur solitude; l'ami devient amoureux de la femme, et l'époux de la jeune fille, nièce de sa femme. Il se livre à l'idée de recourir au divorce pour s'unir à ce qu'il

aime ; la jeune fille est prête à y consentir: des événemens malheureux la ramènent au sentiment du devoir ; mais quand elle reconnaît la nécessité de sacrifier son amour, elle en meurt de douleur, et celui qu'elle aime ne tarde pas à la suivre.

La traduction des *Affinités de choix* n'a point eu de succès en France, parce que l'ensemble de cette fiction n'a rien de caractérisé, et qu'on ne sait pas dans quel but elle a été conçue; ce n'est point un tort en Allemagne que cette incertitude : comme les événemens de ce monde ne présentent souvent que des résultats indécis, l'on consent à trouver dans les romans qui les peignent les mêmes contradictions et les mêmes doutes. Il y a, dans l'ouvrage de Goethe, une foule de pensées et d'observations fines, mais il est vrai que l'intérêt y languit souvent, et qu'on trouve presque autant de lacunes dans ce roman que dans la vie humaine telle qu'elle se passe ordinairement. Un roman cependant ne doit pas ressembler à des mémoires particuliers ; car tout intéresse dans ce qui a existé réellement, tan-

dis qu'une fiction ne peut égaler l'effet de la vérité qu'en la surpassant, c'est-à-dire, en ayant plus de force, plus d'ensemble et plus d'action qu'elle.

La description du jardin du baron et des embellissemens qu'y fait la baronne, absorbe plus du tiers du roman; et l'on a peine à partir de là pour être ému par une catastrophe tragique : la mort du héros et de l'héroïne ne semble plus qu'un accident fortuit, parce que le cœur n'est pas préparé long-temps d'avance à sentir et à partager la peine qu'ils éprouvent. Cet écrit offre un singulier mélange de l'existence commode et des sentimens orageux; une imagination pleine de grâce et de force s'approche des plus grands effets pour les délaisser tout-à-coup, comme s'il ne valait pas la peine de les produire; et l'on dirait que l'émotion fait du mal à l'écrivain de ce roman, et que, par paresse de cœur, il met de côté la moitié de son talent, de peur de se faire souffrir lui-même en attendrissant les autres.

Une question plus importante, c'est de savoir si un tel ouvrage est moral, c'est-à-

dire, si l'impression qu'on en reçoit est favorable au perfectionnement de l'âme; les événemens ne sont de rien à cet égard dans une fiction; on sait si bien qu'ils dépendent de la volonté de l'auteur, qu'ils ne peuvent réveiller la conscience de personne : la moralité d'un roman consiste donc dans les sentimens qu'il inspire. On ne saurait nier qu'il n'y ait dans le livre de Goethe une profonde connaissance du cœur humain, mais une connaissance décourageante; la vie y est représentée comme une chose assez indifférente, de quelque manière qu'on la passe; triste quand on l'approfondit, assez agréable quand on l'esquive, susceptible de maladies morales qu'il faut guérir si l'on peut, et dont il faut mourir si l'on n'en peut guérir. — Les passions existent, les vertus existent; il y a des gens qui assurent qu'il faut combattre les unes par les autres; il y en a d'autres qui prétendent que cela ne se peut pas; voyez et jugez, semble dire l'écrivain qui raconte, avec impartialité, les argumens que le sort peut donner pour et contre chaque manière de voir. —

On aurait tort cependant de se figurer que ce scepticisme soit inspiré par la tendance matérialiste du dix-huitième siècle; les opinions de Goethe ont bien plus de profondeur, mais elles ne donnent pas plus de consolations à l'âme. On aperçoit dans ses écrits une philosophie dédaigneuse, qui dit au bien comme au mal : Cela doit être, puisque cela est ; un esprit prodigieux, qui domine toutes les autres facultés, et se lasse du talent même, comme ayant quelque chose de trop involontaire et de trop partial ; enfin, ce qui manque surtout à ce roman, c'est un sentiment religieux ferme et positif : les principaux personnages sont plus accessibles à la superstition qu'à la croyance ; et l'on sent que dans leur cœur, la religion, comme l'amour, n'est que l'effet des circonstances et pourrait varier avec elles.

Dans la marche de cet ouvrage, l'auteur se montre trop incertain ; les figures qu'il dessine et les opinions qu'il indique, ne laissent que des souvenirs vacillans ; il faut en convenir, beaucoup penser conduit

quelquefois à tout ébranler dans le fond de soi-même ; mais un homme de génie tel que Goethe doit servir de guide à ses admirateurs dans une route assurée. Il n'est plus temps de douter, il n'est plus temps de mettre, à propos de toutes choses, des idées ingénieuses, dans les deux côtés de la balance; il faut se livrer à la confiance, à l'enthousiasme, à l'admiration que la jeunesse immortelle de l'âme peut toujours entretenir en nous-mêmes ; cette jeunesse renaît des cendres mêmes des passions : c'est le rameau d'or qui ne peut se flétrir, et qui donne à la Sibylle l'entrée dans les champs élyséens.

Tieck mérite d'être cité dans plusieurs genres ; il est l'auteur d'un roman, *Sternbald*, dont la lecture est délicieuse ; les événemens y sont en petit nombre, et ce qu'il y en a n'est pas même conduit jusqu'au dénoûment ; mais on ne trouve nulle part, je crois, une si agréable peinture de la vie d'un artiste. L'auteur place son héros dans le beau siècle des arts, et le suppose écolier d'Albert Dürer, contemporain de Ra-

phaël ; il le fait voyager dans diverses contrées de l'Europe, et peint avec un charme tout nouveau le plaisir que doivent causer les objets extérieurs, quand on n'appartient exclusivement à aucun pays, ni à aucune situation, et qu'on se promène librement à travers la nature pour y chercher des inspirations et des modèles. Cette existence voyageuse et rêveuse tout à la fois n'est bien sentie qu'en Allemagne. Dans les romans français nous décrivons toujours les mœurs et les relations sociales ; mais il y a un grand secret de bonheur dans cette imagination qui plane sur la terre en la parcourant, et ne se mêle point aux intérêts actifs de ce monde.

Ce que le sort refuse presque toujours aux pauvres mortels, c'est une destinée heureuse dont les circonstances se succèdent et s'enchaînent selon nos souhaits ; mais les impressions isolées sont pour la plupart assez douces, et le présent, quand on peut le considérer à part des souvenirs et des craintes, est encore le meilleur moment de l'homme. Il y a donc une phi-

losophie poétique très-sage dans ces jouissances instantanées dont l'existence d'un artiste se compose ; les sites nouveaux, les accidens de lumière qui les embellissent sont pour lui des événemens qui commencent et finissent le même jour, et n'ont rien à faire avec le passé ni avec l'avenir ; les affections du cœur dérobent l'aspect de la nature, et l'on s'étonne, en lisant le roman de Tieck, de toutes les merveilles qui nous environnent à notre insu.

L'auteur a mêlé à cet ouvrage des poésies détachées, dont quelques-unes sont des chefs-d'œuvre. Lorsqu'on met des vers dans un roman français, presque toujours ils interrompent l'intérêt, et détruisent l'harmonie de l'ensemble. Il n'en est pas ainsi dans *Sternbald ;* le roman est si poétique en lui-même, que la prose y paraît comme un récitatif qui succède au chant, ou le prépare. On y trouve entre autres quelques stances sur le retour du printemps, qui sont enivrantes comme la nature à cette époque. L'enfance y est présentée sous mille formes différentes ; l'homme, les plantes, la terre,

le ciel, tout y est si jeune, tout y est si riche d'espérance, qu'on dirait que le poète célèbre les premiers beaux jours et les premières fleurs qui parèrent le monde.

Nous avons en français plusieurs romans comiques; et l'un des plus remarquables, c'est *Gil Blas*. Je ne crois pas qu'on puisse citer chez les Allemands un ouvrage où l'on se joue si spirituellement des choses de la vie. Ils ont à peine un monde réel, comment pourraient-ils déjà s'en moquer? La gaîté sérieuse qui ne tourne rien en plaisanterie, mais amuse sans le vouloir, et fait rire sans avoir ri; cette gaîté que les Anglais appellent *humour*, se trouve aussi dans plusieurs écrits allemands; mais il est presque impossible de les traduire. Quand la plaisanterie consiste dans une pensée philosophique heureusement exprimée, comme le *Gulliver* de Swift, le changement de langue n'y fait rien, mais *Tristram Shandy* de Sterne perd en français presque toute sa grâce. Les plaisanteries qui consistent dans les formes du langage en disent peut-être à l'esprit mille fois plus que les idées, et cepen-

dant on ne peut transmettre aux étrangers ces impressions si vives, excitées par des nuances si fines.

Claudius est un des auteurs allemands qui ont le plus de cette gaîté nationale, partage exclusif de chaque littérature étrangère. Il a publié un recueil composé de plusieurs pièces détachées sur différens sujets ; il en est quelques-unes de mauvais goût, quelques autres de peu d'importance ; mais il y règne une originalité et une vérité qui rendent les moindres choses piquantes. Cet écrivain, dont le style est revêtu d'une apparence simple, et quelquefois même vulgaire, pénètre jusqu'au fond du cœur, par la sincérité de ses sentimens. Il vous fait pleurer comme il vous fait rire, parce qu'il excite en vous la sympathie, et que vous reconnaissez un semblable et un ami dans tout ce qu'il éprouve. On ne peut rien extraire des écrits de Claudius, son talent agit comme une sensation ; il faut l'avoir éprouvée pour en parler. Il ressemble à ces peintres flamands qui s'élèvent quelquefois à représenter ce qu'il y a de plus noble dans la natu-

re, ou à l'Espagnol Murillos qui peint des pauvres et des mendians avec une vérité parfaite, mais qui leur donne souvent, même à son insu, quelques traits d'une expression noble et profonde. Il faut, pour mêler avec succès le comique et le pathétique, être éminemment naturel dans l'un et dans l'autre; dès que le factice s'aperçoit, tout contraste fait disparate; mais un grand talent plein de bonhomie peut réunir avec succès ce qui n'a du charme que sur le visage de l'enfance, le sourire au milieu des pleurs.

Un autre écrivain, plus moderne et plus célèbre que Claudius, s'est acquis une grande réputation en Allemagne par des ouvrages qu'on appellerait des romans, si une dénomination connue pouvait convenir à des productions si extraordinaires. J. Paul Richter a sûrement plus d'esprit qu'il n'en faut pour composer un ouvrage qui intéresserait les étrangers autant que les Allemands, et néanmoins rien de ce qu'il a publié ne peut sortir de l'Allemagne. Ses admirateurs diront que cela tient à l'originalité même de son génie; il me semble que ses défauts en

sont autant la cause que ses qualités. Il faut, dans nos temps modernes, avoir l'esprit européen, les Allemands encouragent trop dans leurs auteurs cette hardiesse vagabonde qui, tout audacieuse qu'elle paraît, n'est pas toujours dénuée d'affectation. Madame de Lambert disait à son fils : — Mon ami, ne vous permettez que les sottises qui vous feront un grand plaisir. — On pourrait prier J. Paul de n'être bizarre que malgré lui : tout ce qu'on dit involontairement répond toujours à la nature de quelqu'un ; mais quand l'originalité naturelle est gâtée par la prétention à l'originalité, le lecteur ne jouit pas complètement même de ce qui est vrai, par le souvenir et la crainte de ce qui ne l'est pas.

On trouve cependant des beautés admirables dans les ouvrages de J. Paul ; mais l'ordonnance et le cadre de ses tableaux sont si défectueux, que les traits de génie les plus lumineux se perdent dans la confusion de l'ensemble. Les écrits de J. Paul doivent être considérés sous deux points de vue, la plaisanterie et le sérieux ; car il mêle con-

stamment l'une à l'autre. Sa manière d'observer le cœur humain est pleine de finesse et de gaîté, mais il ne connait guère que le cœur humain tel qu'on peut le juger d'après les petites villes d'Allemagne, et il y a souvent dans la peinture de ces mœurs quelque chose de trop innocent pour notre siècle. Des observations si délicates et presque si minutieuses sur les affections morales rappellent un peu ce personnage des contes de fées surnommé *Fine-Oreille,* parce qu'il entendait les plantes pousser. Sterne a bien, à cet égard, quelque analogie avec J. Paul, mais si J. Paul lui est très-supérieur dans la partie sérieuse et poétique de ses ouvrages, Sterne a plus de goût et d'élégance dans la plaisanterie, et l'on voit qu'il a vécu dans une société dont les rapports étaient plus étendus et plus brillans.

Ce serait un ouvrage bien remarquable néanmoins que des pensées extraites des ouvrages de J. Paul ; mais on s'aperçoit, en le lisant, de l'habitude singulière qu'il a de recueillir partout, dans de vieux livres inconnus, dans des ouvrages de sciences, etc.,

des métaphores et des allusions. Les rapprochemens qu'il en tire sont presque toujours très-ingénieux : mais quand il faut de l'étude et de l'attention pour saisir une plaisanterie, il n'y a guère que les Allemands qui consentent à rire à la longue, et se donnent autant de peine pour comprendre ce qui les amuse que ce qui les instruit.

Au fond de tout cela on trouve une foule d'idées nouvelles, et si l'on y parvient, l'on s'y enrichit beaucoup ; mais l'auteur a négligé l'empreinte qu'il fallait donner à ces trésors. La gaîté des Français vient de l'esprit de société ; celle des Italiens, de l'imagination ; celle des Anglais, de l'originalité du caractère ; la gaîté des Allemands est philosophique. Ils plaisantent avec les choses et avec les livres plutôt qu'avec leurs semblables. Il y a dans leur tête un chaos de connaissances qu'une imagination indépendante et fantasque combine de mille manières, tantôt originales, tantôt confuses, mais où la vigueur de l'esprit et de l'âme se fait toujours sentir.

L'esprit de J. Paul ressemble souvent à

celui de Montaigne. Les auteurs français de l'ancien temps ont en général plus de rapport avec les Allemands que les écrivains du siècle de Louis XIV ; car c'est depuis ce temps-là que la littérature française a pris une direction classique.

J. Paul Richter est souvent sublime dans la partie sérieuse de ses ouvrages, mais la mélancolie continuelle de son langage ébranle quelquefois jusqu'à la fatigue. Lorsque l'imagination nous balance trop long-temps dans le vague, à la fin les couleurs se confondent à nos regards, les contours s'effacent ; et il ne reste de ce qu'on a lu qu'un retentissement, au lieu d'un souvenir. La sensibilité de J. Paul touche l'âme, mais ne la fortifie pas assez. La poésie de son style ressemble aux sons de l'harmonica qui ravissent d'abord et font mal au bout de quelques instans, parce que l'exaltation qu'ils excitent n'a pas d'objet déterminé. L'on donne trop d'avantage aux caractères arides et froids, quand on leur présente la sensibilité comme une maladie, tandis que c'est de toutes les facultés morales la plus

énergique, puisqu'elle donne le désir et la puissance de se dévouer aux autres.

Parmi les épisodes touchans qui abondent dans les romans de Jean Paul, dont le fond n'est presque jamais qu'un assez faible prétexte pour les épisodes, j'en vais citer trois, pris au hasard, pour donner l'idée du reste. Un seigneur anglais devient aveugle par une double cataracte; il se fait faire l'opération sur un de ses yeux; on la manque, et cet œil est perdu sans ressource. Son fils, sans le lui dire, étudie chez un oculiste, et, au bout d'une année, il est jugé capable d'opérer l'œil que l'on peut encore sauver à son père. Le père, ignorant l'intention de son fils, croit se remettre entre les mains d'un étranger, et se prépare, avec fermeté, au moment qui va décider si le reste de sa vie se passera dans les ténèbres; il recommande même qu'on éloigne son fils de sa chambre, afin qu'il ne soit pas trop ému en assistant à cette redoutable décision. Le fils s'approche en silence de son père; sa main ne tremble pas, car la circonstance est trop forte pour les signes ordinaires de

l'attendrissement. Toute l'âme se concentre dans une seule pensée, et l'excès même de la tendresse donne cette présence d'esprit surnaturelle, à laquelle succéderait l'égarement, si l'espoir était perdu. Enfin l'opération réussit, et le père, en recouvrant la lumière, aperçoit le fer bienfaisant dans la main de son propre fils !

Un autre roman du même auteur présente aussi une situation très-touchante. Un jeune aveugle demande qu'on lui décrive le coucher du soleil, dont il sent les rayons doux et purs dans l'atmosphère, comme l'adieu d'un ami. Celui qu'il interroge lui raconte la nature dans toute sa beauté; mais il mêle à cette peinture une impression de mélancolie qui doit consoler l'infortuné privé de la lumière. Sans cesse il en appelle à la Divinité, comme à la source vive des merveilles du monde; et, ramenant tout à cette vue intellectuelle, dont l'aveugle jouit peut-être plus intimement encore que nous, il lui fait sentir dans l'âme ce que ses yeux ne peuvent plus voir.

Enfin, je risquerai la traduction d'un

morceau très-bizarre, mais qui sert à faire connaître le génie de Jean Paul.

Bayle a dit quelque part que *l'athéisme ne devrait pas mettre à l'abri de la crainte des souffrances éternelles :* c'est une grande pensée, et sur laquelle on peut réfléchir long-temps. Le songe de Jean Paul, que je vais citer, peut être considéré comme cette pensée mise en action.

La vision dont il s'agit ressemble un peu au délire de la fièvre, et doit être jugée comme telle. Sous tout autre rapport que celui de l'imagination, elle serait singulièrement attaquable.

« Le but de cette fiction, dit Jean Paul,
» en excusera la hardiesse. Si mon cœur
» était jamais assez malheureux, assez des-
» séché pour que tous les sentimens qui af-
» firment l'existence d'un Dieu y fussent
» anéantis, je relirais ces pages ; j'en serais
» ébranlé profondément, et j'y retrouve-
» rais mon salut et ma foi. Quelques hom-
» mes nient l'existence de Dieu avec autant
» d'indifférence que d'autres l'admettent ;
» et tel y a cru pendant vingt années, qui

» n'a rencontré que dans la vingt-unième,
» la minute solennelle où il a découvert avec
» ravissement le riche apanage de cette
» croyance, la chaleur vivifiante de cette
» fontaine de naphthe.

UN SONGE.

» Lorsque, dans l'enfance, on nous ra-
» conte que vers minuit, à l'heure où le
» sommeil atteint notre âme de si près, les
» songes deviennent plus sinistres, les
» morts se relèvent, et, dans les églises so-
» litaires, contrefont les pieuses pratiques
» des vivans, la mort nous effraie à cause
» des morts. Quand l'obscurité s'approche,
» nous détournons nos regards de l'église
» et de ses noirs vitraux; les terreurs de
» l'enfance, plus encore que ses plaisirs,
» reprennent des ailes pour voltiger autour
» de nous, pendant la nuit légère de l'âme
» assoupie. Ah! n'éteignez pas ces étincel-
» les; laissez-nous nos songes, même les
» plus sombres. Ils sont encore plus doux
» que notre existence actuelle; ils nous ra-

» mènent à cet âge où le fleuve de la vie ré-
» fléchit encore le ciel.

» Un soir d'été, j'étais couché sur le som-
» met d'une colline ; je m'y endormis, et je
» rêvai que je me réveillais au milieu de la
» nuit dans un cimetière. L'horloge sonnait
» onze heures. Toutes les tombes étaient
» entr'ouvertes, et les portes de fer de l'é-
» glise, agitées par une main invisible,
» s'ouvraient et se refermaient à grand
» bruit. Je voyais sur les murs s'enfuir des
» ombres, qui n'y étaient projetées par au-
» cun corps : d'autres ombres livides s'éle-
» vaient dans les airs, et les enfans seuls
» reposaient encore dans les cercueils. Il y
» avait dans le ciel comme un nuage grisâ-
» tre, lourd, étouffant, qu'un fantôme gi-
» gantesque serrait et pressait à longs plis.
» Au-dessus de moi, j'entendais la chute
» lointaine des avalanches, et sous mes pas
» la première commotion d'un vaste trem-
» blement de terre. Toute l'église vacillait,
» et l'air était ébranlé par des sons déchi-
» rans qui cherchaient vainement à s'accor-
» der. Quelques pâles éclairs jetaient une

» lueur sombre. Je me sentis poussé par la
» terreur même, à chercher un abri dans
» le temple : deux basilics étincelans étaient
» placés devant ses portes redoutables.

» J'avançai parmi la foule des ombres
» inconnues, sur qui le sceau des vieux
» siècles était imprimé ; toutes ces ombres
» se pressaient autour de l'autel dépouillé,
» et leur poitrine seule respirait et s'agitait
» avec violence ; un mort seulement, qui
» depuis peu était enterré dans l'église, re-
» posait sur son linceul ; il n'y avait point
» encore de battement dans son sein, et un
» songe heureux faisait sourire son visage ;
» mais à l'approche d'un vivant il s'éveilla,
» cessa de sourire, ouvrit avec un pénible
» effort ses paupières engourdies ; la place
» de l'œil était vide et à celle du cœur il
» n'y avait qu'une profonde blessure ; il
» souleva ses mains, les joignit pour prier ;
» mais ses bras s'allongèrent, se détachè-
» rent du corps, et les mains jointes tom-
» bèrent à terre.

» Au haut de la voûte de l'église était le
» cadran de l'éternité ; on n'y voyait ni

» chiffres, ni aiguilles, mais une main noire
» en faisait le tour avec lenteur, et les morts
» s'efforçaient d'y lire le temps.

» Alors descendit des hauts lieux sur
» l'autel une figure rayonnante, noble,
» élevée, et qui portait l'empreinte d'une
» impérissable douleur; les morts s'écrièrent : — O Christ! n'est-il point de
» Dieu? — Il répondit : — Il n'en est point.
» — Toutes les ombres se prirent à trembler avec violence, et le Christ continua
» ainsi : — J'ai parcouru les mondes, je me
» suis élevé au-dessus des soleils, et là aussi
» il n'est point de Dieu; je suis descendu
» jusqu'aux dernières limites de l'univers,
» j'ai regardé dans l'abîme et je me suis
» écrié : — Père, où es-tu? — Mais je n'ai
» entendu que la pluie qui tombait goutte à
» goutte dans l'abîme, et l'éternelle tempête
» que nul ordre ne régit, m'a seule répondu. Relevant ensuite mes regards vers la
» voûte des cieux, je n'y ai trouvé qu'un
» orbite vide, noir et sans fond. L'éternité
» reposait sur le chaos et le rongeait, et se
» dévorait lentement elle-même : redoublez

» vos plaintes amères et déchirantes ; que
» des cris aigus dispersent les ombres, car
» c'en est fait. —

» Les ombres désolées s'évanouirent
» comme la vapeur blanchâtre que le froid
» a condensée; l'église fut bientôt déserte;
» mais tout-à-coup, spectacle affreux! les
» enfans morts, qui s'étaient réveillés à
» leur tour dans le cimetière, accoururent
» et se prosternèrent devant la figure ma-
» jestueuse qui était sur l'autel, et dirent :
» — Jésus, n'avons-nous pas de père? —
» Et il répondit avec un torrent de larmes :
» — Nous sommes tous orphelins; moi et
» vous, nous n'avons point de père — A
» ces mots, le temple et les enfans s'abîmè-
» rent, et tout l'édifice du monde s'écroula
» devant moi dans son immensité. »

Je n'ajouterai point de réflexions à ce morceau, dont l'effet dépend absolument du genre d'imagination des lecteurs. Le sombre talent qui s'y manifeste m'a frappée, et il me paraît beau de transporter ainsi au-delà de la tombe l'horrible effroi que doit éprouver la créature privée de Dieu.

On n'en finirait point, si l'on voulait analyser la foule de romans spirituels et touchans que l'Allemagne possède. Ceux de La Fontaine en particulier, que tout le monde lit au moins une fois avec tant de plaisir, sont en général plus intéressans par les détails que par la conception même du sujet. Inventer devient tous les jours plus rare, et d'ailleurs il est très-difficile que les romans qui peignent les mœurs puissent plaire d'un pays à l'autre. Le grand avantage donc qu'on peut retirer de l'étude de la littérature allemande, c'est le mouvement d'émulation qu'elle donne! il faut y chercher des forces pour composer soi-même, plutôt que des ouvrages tout faits qu'on puisse transporter ailleurs.

CHAPITRE XXIX.

DES HISTORIENS ALLEMANDS, ET DE J. DE MULLER EN PARTICULIER.

L'HISTOIRE est dans la littérature ce qui touche de plus près à la connaissance des affaires publiques : c'est presque un homme d'état qu'un grand historien ; car il est difficile de bien juger les événemens politiques, sans être, jusqu'à un certain point, capable de les diriger soi-même ; aussi voit-on que la plupart des historiens sont à la hauteur du gouvernement de leur pays, et n'écrivent guère que comme ils pourraient agir. Les historiens de l'antiquité sont les premiers de tous parce qu'il n'est point d'époque où les hommes supérieurs aient exercé plus d'ascendant sur leur patrie. Les historiens anglais occupent le second rang : c'est la nation en Angleterre, plus encore que tel ou tel homme, qui a de la grandeur ; aussi les historiens y sont-ils moins

dramatiques, mais plus philosophes que les anciens. Les idées générales ont, chez les Anglais, plus d'importance que les individus. En Italie, le seul Machiavel, parmi les historiens, a considéré les événemens de son pays d'une manière universelle, mais terrible; tous les autres ont vu le monde dans leur ville : ce patriotisme, quelque resserré qu'il soit, donne encore de l'intérêt et du mouvement aux écrits des Italiens (1). On a remarqué de tout temps que les mémoires valaient beaucoup mieux en France que les historiens : les intrigues de cour disposaient jadis du sort du royaume, il était donc naturel que dans un tel pays les anecdotes particulières renfermassent le secret de l'histoire.

C'est sous le point de vue littéraire qu'il faut considérer les historiens allemands; l'existence politique du pays n'a point eu

(1) M. de Sismondi a su faire revivre ces intérêts partiels des républiques italiennes, en les rattachant aux grandes questions qui intéressent l'humanité tout entière.

jusqu'à présent assez de force pour donner en ce genre un caractère national aux écrivains. Le talent particulier à chaque homme et les principes généraux de l'art d'écrire l'histoire ont seuls influé sur les productions de l'esprit humain dans cette carrière. On peut diviser, ce me semble, en trois classes principales les différens écrits historiques publiés en Allemagne : l'histoire savante, l'histoire philosophique, et l'histoire classique, en tant que l'acception de ce mot est bornée à l'art de raconter, tel que les anciens l'ont conçu.

L'Allemagne abonde en historiens savans, tels que Mascou, Schœpflin, Schlœzer, Gatterer, Schmidt, etc. Ils ont fait des recherches immenses, et nous ont donné des ouvrages où tout se trouve pour qui sait les étudier ; mais de tels écrivains ne sont bons qu'à consulter, et leurs travaux seraient les plus estimables et les plus généreux de tous, s'ils avaient eu seulement pour but d'épargner de la peine aux hommes de génie qui veulent écrire l'histoire.

Schiller est à la tête des historiens philo-

sophiques, c'est-à-dire de ceux qui considèrent les faits comme des raisonnemens à l'appui de leurs opinions. La révolution des Pays-Bas se lit comme un plaidoyer plein d'intérêt et de chaleur. La guerre de trente ans est l'une des époques dans laquelle la nation allemande a montré le plus d'énergie. Schiller en a fait l'histoire avec un sentiment de patriotisme et d'amour pour les lumières et pour la liberté, qui honore tout à la fois son âme et son génie ; les traits avec lesquels il caractérise les principaux personnages, sont d'une étonnante supériorité, et toutes ses réflexions naissent du recueillement d'une âme élevée ; mais les Allemands reprochent à Schiller de n'avoir pas assez étudié les faits dans leurs sources ; il ne pouvait suffire à toutes les carrières auxquelles ses rares talens l'appelaient, et son histoire n'est pas fondée sur une érudition assez étendue. Ce sont les Allemands, j'ai souvent eu occasion de le dire, qui ont senti les premiers tout le parti que l'imagination pouvait tirer de l'érudition ; les circonstances de détail donnent seules de la couleur et de la vie à

l'histoire ; on ne trouve guère à la superficie des connaissances qu'un prétexte pour le raisonnement et l'esprit.

L'histoire de Schiller a été écrite dans cette époque du dix-huitième siècle où l'on faisait de tout des armes, et son style se sent un peu du genre polémique qui régnait alors dans la plupart des écrits. Mais quand le but qu'on se propose est la tolérance et la liberté, et que l'on y tend par des moyens et des sentimens aussi nobles que ceux de Schiller, on compose toujours un bel ouvrage, quand même on pourrait désirer, dans la part accordée aux faits et aux réflexions, quelque chose de plus ou de moins étendu (1).

Par un contraste singulier, c'est Schiller, le grand auteur dramatique, qui a mis peut-être trop de philosophie et par consé-

(1) On ne peut oublier, parmi les historiens philosophiques, M. Heeren, qui vient de publier des *Considérations sur les Croisades*, dans lesquelles une parfaite impartialité est le résultat des connaissances les plus rares et de la force de la raison.

quent trop d'idées générales dans ses récits, et c'est Müller, le plus savant des historiens, qui a été vraiment poète dans sa manière de peindre les événemens et les hommes. Il faut distinguer dans l'Histoire de la Suisse l'érudit et l'écrivain d'un grand talent : ce n'est qu'ainsi, ce me semble, qu'on peut parvenir à rendre justice à Müller. C'était un homme d'un savoir inouï, et ses facultés en ce genre faisaient vraiment peur. On ne conçoit pas comment la tête d'un homme a pu contenir ainsi un monde de faits et de dates. Les six mille ans à nous connus étaient parfaitement rangés dans sa mémoire, et ses études avaient été si profondes qu'elles étaient vives comme des souvenirs. Il n'y a pas un village de Suisse, pas une famille noble dont il ne sût l'histoire. Un jour, en conséquence d'un pari, on lui demanda la suite des comtes souverains du Bugey ; il les dit à l'instant même, seulement il ne se rappelait pas bien si l'un de ceux qu'il nommait avait été régent ou régnant en titre, et il se faisait sérieusement des reproches d'un tel manque de mémoi-

re. Les hommes de génie, parmi les anciens, n'étaient point asservis à cet immense travail d'érudition qui s'augmente avec les siècles, et leur imagination n'était point fatiguée par l'étude. Il en coûte plus pour se distinguer de nos jours, et l'on doit du respect au labeur immense qu'il faut pour se mettre en possession du sujet que l'on veut traiter.

La mort de ce Müller, dont la vie peut être diversement jugée, est une perte irréparable, et l'on croit voir périr plus qu'un homme, quand de telles facultés s'éteignent (1).

Müller, qu'on peut considérer comme le

(1) Parmi les disciples de Muller, le baron de Hormayr, qui a écrit le *Plutarque autrichien*, doit être considéré comme l'un des premiers; on sent que son histoire est composée, non d'après des livres, mais sur les manuscrits originaux. Le docteur Decarro, un savant Genevois établi à Vienne, et dont l'activité bienfaisante a porté la découverte de la vaccine jusqu'en Asie, va faire paraître une traduction de ces Vies des Grands Hommes d'Autriche, qui doit exciter le plus grand intérêt.

véritable historien classique d'Allemagne, lisait habituellement les auteurs grecs et latins dans leur langue originale; il cultivait la littérature et les arts pour les faire servir à l'histoire. Son érudition sans bornes, loin de nuire à sa vivacité naturelle, était comme la base d'où son imagination prenait l'essor, et la vérité vivante de ses tableaux tenait à leur fidélité scrupuleuse; mais s'il savait admirablement se servir de l'érudition, il ignorait l'art de s'en dégager quand il le fallait. Son histoire est beaucoup trop longue, il n'en a pas assez resserré l'ensemble. Les détails sont nécessaires pour donner de l'intérêt au récit des événemens; mais on doit choisir parmi les événemens ceux qui méritent d'être racontés.

L'ouvrage de Müller est une chronique éloquente; si pourtant toutes les histoires étaient ainsi conçues, la vie de l'homme se consumerait tout entière à lire la vie des hommes. Il serait donc à souhaiter que Müller ne se fût pas laissé séduire par l'étendue même de ses connaissances. Néanmoins les lecteurs, qui ont d'autant plus

de temps à donner qu'ils l'emploient mieux, se pénétreront toujours avec un plaisir nouveau de ces illustres annales de la Suisse. Les discours préliminaires sont des chefs-d'œuvre d'éloquence. Nul n'a su mieux que Müller montrer dans ses écrits le patriotisme le plus énergique; et maintenant qu'il n'est plus, c'est par ses écrits seuls qu'il faut l'apprécier.

Il décrit en peintre la contrée où se sont passés les principaux événemens de la confédération helvétique. On aurait tort de se faire l'historien d'un pays qu'on n'aurait pas vu soi-même. Les sites, les lieux, la nature, sont comme le fond du tableau; et les faits, quelque bien racontés qu'ils puissent être, n'ont pas tous les caractères de la vérité, quand on ne vous fait pas voir les objets extérieurs dont les hommes étaient environnés.

L'érudition qui a induit Müller à mettre trop d'importance à chaque fait, lui est bien utile, quand il s'agit d'un événement vraiment digne d'être animé par l'imagination. Il le raconte alors comme s'il s'était

passé la veille, et sait lui donner l'intérêt qu'une circonstance encore présente ferait éprouver. Il faut, autant qu'on le peut, dans l'histoire comme dans les fictions, laisser au lecteur le plaisir et l'occasion de pressentir lui-même les caractères et la marche des événemens. Il se lasse facilement de ce qu'on lui dit, mais il est ravi de ce qu'il découvre : et l'on assimile la littérature aux intérêts de la vie, quand on sait exciter par le récit l'anxiété de l'attente; le jugement du lecteur s'exerce sur un mot, sur une action qui fait tout-à-coup comprendre un homme, et souvent l'esprit même d'une nation et d'un siècle.

La conjuration du Rütli, telle qu'elle est racontée dans l'histoire de Müller, inspire un intérêt prodigieux. Cette vallée paisible où des hommes, paisibles aussi comme elle, se déterminèrent aux plus périlleuses actions que la conscience puisse commander; le calme dans la délibération, la solennité du serment, l'ardeur dans l'exécution; l'irrévocable qui se fonde sur la volonté de l'homme, tandis qu'au dehors tout

peut changer, quel tableau! Les images seules y font naître les pensées : les héros de cet événement, comme l'auteur qui le rapporte, sont absorbés par la grandeur même de l'objet. Aucune idée générale ne se présente à leur esprit, aucune réflexion n'altère la fermeté de l'action ni la beauté du récit.

A la bataille de Granson, dans laquelle le duc de Bourgogne attaqua la faible armée des cantons suisses, un trait simple donne la plus touchante idée de ces temps et de ces mœurs. Charles occupait déjà les hauteurs, et se croyait maître de l'armée qu'il voyait de loin dans la plaine ; tout-à-coup, au lever du soleil, il aperçut les Suisses qui, suivant la coutume de leurs pères, se mettaient tous à genoux, pour invoquer avant le combat la protection du Seigneur des seigneurs ; les Bourguignons crurent qu'ils se mettaient à genoux ainsi pour rendre les armes, et poussèrent des cris de triomphe ; mais tout-à-coup ces chrétiens, fortifiés par la prière, se relèvent, se précipitent sur leurs adversaires, et rempor-

tent à la fin la victoire dont leur pieuse ardeur les avait rendus dignes. Des circonstances de ce genre se retrouvent souvent dans l'histoire de Müller, et son langage ébranle l'âme, lors même que ce qu'il dit n'est point pathétique : il y a quelque chose de grave, de noble et de sévère dans son style, qui réveille puissamment le souvenir des vieux siècles.

C'était cependant un homme mobile avant tout, que Müller; mais le talent prend toutes les formes, sans avoir pour cela un moment d'hypocrisie. Il est ce qu'il paraît, seulement il ne peut se maintenir toujours dans la même disposition, et les circonstances extérieures le modifient. C'est surtout à la couleur de son style que Müller doit sa puissance sur l'imagination; les mots anciens dont il se sert si à propos ont un air de loyauté germanique qui inspire de la confiance. Néanmoins il a tort de vouloir quelquefois mêler la concision de Tacite à la naïveté du moyen âge : ces deux imitations se contredisent. Il n'y a même que Müller à qui les tournures du vieux

Allemand réussissent quelquefois ; pour tout autre ce serait de l'affectation. Salluste seul, parmi les écrivains de l'antiquité, a imaginé d'employer les formes et les termes d'un temps antérieur au sien ; en général le naturel s'oppose à cette sorte d'imitation ; cependant les chroniques du moyen âge étaient si familières à Müller, que c'est spontanément qu'il écrit souvent du même style. Il faut bien que ses expressions soient vraies, puisqu'elles inspirent ce qu'il veut faire éprouver.

On est bien aise de croire, en lisant Müller, que parmi toutes les vertus qu'il a si bien senties, il en est qu'il a possédées. Son testament, qu'on vient de publier, est au moins une preuve de son désintéressement. Il ne laisse point de fortune, et il demande que l'on vende ses manuscrits pour payer ses dettes. Il ajoute que cela suffit pour les acquitter ; il se permet de disposer de sa montre en faveur de son domestique. « Ce n'est pas sans attendrisse- » ment, dit-il, qu'il recevra la montre » qu'il a montée pendant vingt années. »

La pauvreté d'un homme d'un si grand talent est toujours une honorable circonstance de sa vie ; la millième partie de l'esprit qui rend illustre suffirait assurément pour faire réussir tous les calculs de l'avidité. Il est beau d'avoir consacré ses facultés au culte de la gloire, et l'on ressent toujours de l'estime pour ceux dont le but le plus cher est au-delà du tombeau.

CHAPITRE XXX.

HERDER.

Les hommes de lettres, en Allemagne, sont à beaucoup d'égards la réunion la plus respectable que le monde éclairé puisse offrir, et parmi ces hommes, Herder mérite encore une place à part; son âme, son génie et sa moralité tout ensemble, ont illustré sa vie. Ses écrits peuvent être considérés sous trois rapports différens, l'histoire, la littérature et la théologie. Il s'était fort occupé de l'antiquité en général, et des langues orientales en particulier. Son livre intitulé *la Philosophie et l'Histoire* est peut-être le livre allemand écrit avec le plus de charme. On n'y trouve pas la même profondeur d'observations politiques que dans l'ouvrage de Montesquieu, sur *les Causes de la grandeur et de la décadence des Romaïns;* mais comme Herder s'attachait à pénétrer le génie des temps les plus reculés,

peut-être que la qualité qu'il possédait au suprême degré, l'imagination, servait mieux que tout autre à les faire connaitre. Il faut ce flambeau pour marcher dans les ténèbres : c'est une lecture délicieuse que les divers chapitres de Herder sur Persépolis et Babylone, sur les Hébreux et sur les Égyptiens ; il semble qu'on se promène au milieu de l'ancien monde avec un poète historien, qui touche les ruines de sa baguette, et reconstruit à nos yeux les édifices abattus.

On exige en Allemagne, même des hommes du plus grand talent, une instruction si étendue, que des critiques ont accusé Herder de n'avoir pas une érudition assez approfondie. Mais ce qui nous frapperait, au contraire, c'est la variété de ses connaissances ; toutes les langues lui étaient connues, et celui de tous ses ouvrages où l'on reconnait le plus jusqu'à quel point il portait le tact des nations étrangères, c'est son *Essai sur la poésie hébraïque*. Jamais on n'a mieux exprimé le génie d'un peuple prophète, pour qui l'inspiration poétique était un rapport intime avec la Divinité. La

vie errante de ce peuple, ses mœurs, les pensées dont il était capable, les images qui lui étaient habituelles, sont indiquées par Herder avec une étonnante sagacité. A l'aide des rapprochemens les plus ingénieux, il cherche à donner l'idée de la symétrie, du verset des Hébreux, de ce retour du même sentiment ou de la même image en des termes différens, dont chaque stance offre l'exemple. Quelquefois il compare cette brillante régularité à deux rangs de perles qui entourent la chevelure d'une belle femme. « L'art et la nature, dit-il, conser- » vent toujours une imposante uniformité » à travers leur abondance. » A moins de lire les psaumes des Hébreux dans l'original, il est impossible de mieux pressentir leur charme que par ce qu'en dit Herder. Son imagination était à l'étroit dans les contrées de l'Occident; il se plaisait à respirer les parfums de l'Asie, et transmettait dans ses ouvrages le pur encens que son âme y avait recueilli.

C'est lui qui le premier a fait connaître en Allemagne les poésies espagnoles et por-

tugaises; les traductions de W. Schlegel les y ont depuis naturalisées. Herder a publié un recueil intitulé *Chansons populaires ;* ce recueil contient les romances et les poésies détachées où sont empreints le caractère national et l'imagination des peuples. On y peut étudier la poésie naturelle, celle qui précède les lumières. La littérature cultivée devient si promptement factice, qu'il est bon de retourner quelquefois à l'origine de toute poésie, c'est-à-dire, à l'impression de la nature sur l'homme, avant qu'il eût analysé l'univers et lui-même. La flexibilité de l'allemand permet seule peut-être de traduire ces naïvetés du langage de chaque pays, sans lesquelles on ne reçoit aucune impression des poésies populaires; les mots, dans ces poésies, ont par eux-mêmes une certaine grâce qui nous émeut comme une fleur que nous avons vue, comme un air que nous avons entendu dans notre enfance : ces impressions singulières contiennent non-seulement les secrets de l'art, mais ceux de l'âme où l'art les a puisés. Les Allemands, en littérature, analysent jusqu'à l'extrémité

des sensations, jusqu'à ces nuances délicates qui se refusent à la parole, et l'on pourrait leur reprocher de s'attacher trop en tout genre à faire comprendre l'inexprimable.

Je parlerai dans la quatrième partie de cet ouvrage des écrits de Herder sur la théologie; l'histoire et la littérature s'y trouvent aussi souvent réunies. Un homme d'un génie aussi sincère que Herder devait mêler la religion à toutes ses pensées, et toutes ses pensées à la religion. On a dit que ses écrits ressemblaient à une conversation animée : il est vrai qu'il n'a pas dans ses ouvrages la forme méthodique qu'on est convenu de donner aux livres. C'est sous les portiques et dans les jardins de l'Académie, que Platon expliquait à ses disciples le système du monde intellectuel. On retrouve dans Herder cette noble négligence du talent, toujours impatient de marcher à des idées nouvelles. C'est une invention moderne, que ce qu'on appelle un livre bien fait. La découverte de l'imprimerie a rendu nécessaires les divisions, les résumés, tout l'appareil enfin

de la logique. La plupart des ouvrages philosophiques des anciens sont des traités ou des dialogues, qu'on se représente comme des entretiens écrits. Montaigne aussi s'abandonnait de même au cours naturel de ses pensées. Il faut, il est vrai, pour un tel *laisser aller*, la supériorité la plus décidée : l'ordre supplée à la richesse, et si la médiocrité marchait au hasard, elle ne ferait d'ordinaire que nous ramener au même point, avec la fatigue de plus ; mais un homme de génie intéresse davantage, quand il se montre tel qu'il est, et que ses livres semblent plutôt improvisés que composés.

Herder avait, dit-on, une conversation admirable, et l'on sent dans ses écrits que cela devait être ainsi. L'on y sent bien aussi ce que tous ses amis attestent, c'est qu'il n'était point d'homme meilleur. Quand le talent littéraire peut inspirer à ceux qui ne nous connaissent point encore, du penchant à nous aimer, c'est le présent du ciel dont on recueille les plus doux fruits sur la terre.

CHAPITRE XXXI.

DES RICHESSES LITTÉRAIRES DE L'ALLEMAGNE, ET DE SES CRITIQUES LES PLUS RENOMMÉS, AUGUSTE WILHELM ET FRÉDÉRIC SCHLEGEL.

Dans le tableau que je viens de présenter de la littérature allemande, j'ai tâché de désigner les ouvrages principaux ; mais il m'a fallu renoncer même à nommer un grand nombre d'hommes, dont les écrits moins connus servent plus efficacement à l'instruction de ceux qui les lisent qu'à la gloire de leurs auteurs.

Les traités sur les beaux-arts, les ouvrages d'érudition et de philosophie, quoiqu'ils n'appartiennent pas immédiatement à la littérature, doivent pourtant être comptés parmi ses richesses. Il y a dans cette Allemagne des trésors d'idées et de connaissances que le reste des nations de l'Europe n'épuisera pas de long-temps.

Le génie poétique, si le ciel nous le rend,

pourrait aussi recevoir une impulsion heureuse de l'amour pour la nature, les arts et la philosophie, qui fermente dans les contrées germaniques, mais au moins j'ose affirmer que tout homme qui voudra se vouer maintenant à quelque travail sérieux que ce soit, sur l'histoire, la philosophie ou l'antiquité, ne saurait se passer de connaître les écrivains allemands qui s'en sont occupés.

La France peut s'honorer d'un grand nombre d'érudits de la première force, mais rarement les connaissances et la sagacité philosophique y ont été réunies, tandis qu'en Allemagne elles sont maintenant presque inséparables. Ceux qui plaident en faveur de l'ignorance, comme d'un garant de la grâce, citent un grand nombre d'hommes de beaucoup d'esprit qui n'avaient aucune instruction; mais ils oublient que ces hommes ont profondément étudié le cœur humain tel qu'il se montre dans le monde, et que c'était sur ce sujet qu'ils avaient des idées. Mais si ces savans, en fait de société, voulaient juger la littérature sans la con-

naître, ils seraient ennuyeux comme les bourgeois quand ils parlent de la cour.

Lorsque j'ai commencé l'étude de l'allemand, il m'a semblé que j'entrais dans une sphère nouvelle, où se manifestaient les lumières les plus frappantes sur tout ce que je sentais auparavant d'une manière confuse. Depuis quelque temps on ne lit guère en France que des mémoires ou des romans, et ce n'est pas tout-à-fait par frivolité qu'on est devenu moins capable de lectures plus sérieuses, c'est parce que les événemens de la révolution ont accoutumé à ne mettre de prix qu'à la connaissance des faits et des hommes : on trouve dans les livres allemands, sur les sujets les plus abstraits, le genre d'intérêt qui fait rechercher les bons romans, c'est-à-dire ce qu'ils nous apprennent sur notre propre cœur. Le caractère distinctif de la littérature allemande est de rapporter tout à l'existence intérieure ; et comme c'est là le mystère des mystères, une curiosité sans bornes s'y attache.

Avant de passer à la philosophie, qui fait

toujours partie des lettres, dans les pays où la littérature est libre et puissante, je dirai quelques mots de ce qu'on peut considérer comme la législation de cet empire, la critique. Il n'est point de branche de la littérature allemande qui ait été portée plus loin, et comme dans de certaines villes l'on trouve plus de médecins que de malades, il y a quelquefois en Allemagne encore plus de critiques que d'auteurs; mais les analyses de Lessing, le créateur du style, dans la prose allemande, sont telles qu'on peut les considérer comme des ouvrages.

Kant, Goethe, J. de Müller, les plus grands écrivains de l'Allemagne, en tout genre, ont inséré dans les journaux ce qu'ils appellent les *recensions* des divers écrits qui ont paru, et ces *recensions* renferment la théorie philosophique et les connaissances positives les plus approfondies. Parmi les écrivains plus jeunes, Schiller et les deux Schlegel se sont montrés de beaucoup supérieurs à tous les autres critiques. Schiller est le premier, parmi les disciples de Kant, qui ait appliqué sa philosophie à la littéra-

ture, et en effet, partir de l'âme pour juger les objets extérieurs, ou des objets extérieurs pour savoir ce qui se passe dans l'âme, c'est une marche si différente que tout doit s'en ressentir. Schiller a écrit deux traités sur le *naïf et le sentimental*, dans lesquels le talent qui s'ignore et le talent qui s'observe lui-même sont analysés avec une sagacité prodigieuse; mais dans son essai sur *la Grâce et la Dignité*, et dans ses lettres sur l'*Esthétique*, c'est-à-dire la théorie du beau, il y a trop de métaphysique. Lorsqu'on veut parler des jouissances des arts, dont tous les hommes sont susceptibles, il faut s'appuyer toujours sur les impressions qu'ils ont reçues, et ne pas se permettre les forces abstraites qui font perdre la trace de ces impressions. Schiller tenait à la littérature par son talent, et à la philosophie par son penchant pour la réflexion; ses écrits en prose sont aux confins des deux régions; mais il empiète trop souvent sur la plus haute; et, revenant sans cesse à ce qu'il y a de plus abstrait dans la théorie, il dédaigne l'application comme une consé-

quence inutile des principes qu'il a posés.

La description animée des chefs-d'œuvre donne bien plus d'intérêt à la critique que les idées générales qui planent sur tous les sujets, sans en caractériser aucun. La métaphysique est, pour ainsi dire, la science de l'immuable ; mais tout ce qui est soumis à la succession du temps ne s'explique que par le mélange des faits et des réflexions : les Allemands voudraient arriver sur tous les sujets à des théories complètes, et toujours indépendantes des circonstances ; mais comme cela est impossible, il ne faut pas renoncer aux faits, dans la crainte qu'ils ne circonscrivent les idées ; et les exemples seuls, dans la théorie comme dans la pratique, gravent les préceptes dans le souvenir.

La quintessence de pensées que présentent certains ouvrages allemands ne concentre pas, comme celle des fleurs, les parfums les plus odoriférans ; on dirait au contraire qu'elle n'est qu'un reste froid d'émotions pleines de vie. On pourrait extraire cependant de ces ouvrages une foule d'observations d'un grand intérêt ; mais el-

les se confondent les unes dans les autres. L'auteur, à force de pousser son esprit en avant, conduit ses lecteurs à ce point où les idées sont trop fines pour qu'on doive essayer de les transmettre.

Les écrits de A. W. Schlegel sont moins abstraits que ceux de Schiller, comme il possède en littérature des connaissances rares, même dans sa patrie, il est ramené sans cesse à l'application, par le plaisir qu'il trouve à comparer les diverses langues et les différentes poésies entre elles; un point de vue si universel devrait presque être considéré comme infaillible, si la partialité ne l'altérait pas quelquefois; mais cette partialité n'est point arbitraire, et j'en indiquerai la marche et le but; cependant, comme il y a des sujets dans lesquels elle ne se fait point sentir, c'est d'abord de ceux-là que je parlerai.

W. Schlegel a donné à Vienne un cours de littérature dramatique (1) qui embrasse

(1) Cet ouvrage est traduit en français. L'auteur anonyme de la traduction (Madame Necker de Saus-

ce qui a été composé de plus remarquable pour le théâtre, depuis les Grecs jusqu'à nos jours ; ce n'est point une nomenclature stérile des travaux des divers auteurs ; l'esprit de chaque littérature y est saisi avec l'imagination d'un poète ; l'on sent que, pour donner de tels résultats, il faut des études extraordinaires ; mais l'érudition ne s'aperçoit dans cet ouvrage que par la connaissance parfaite des chefs-d'œuvre. On jouit en peu de pages du travail de toute une vie ; chaque jugement porté par l'auteur, chaque épithète donnée aux écrivains dont il parle, est belle et juste, précise et animée. W. Schlegel a trouvé l'art de traiter les chefs-d'œuvre de la poésie comme des merveilles de la nature, et de les peindre avec des couleurs vives qui ne nuisent point à la fidélité du dessin ; car, on ne saurait trop le répéter, l'imagination, loin d'être ennemie de la vérité, la fait ressortir mieux qu'aucune autre faculté de l'esprit, et

sure) y a joint une préface pleine de pensées neuves et ingénieuses.

tous ceux qui s'appuient d'elle pour excuser des expressions exagérées ou des termes vagues, sont au moins aussi dépourvus de poésie que de raison.

L'analyse des principes sur lesquels se fondent la tragédie et la comédie, est traitée dans le cours de W. Schlegel avec une grande profondeur philosophique; ce genre de mérite se retrouve souvent parmi les écrivains allemands; mais Schlegel n'a point d'égal dans l'art d'inspirer de l'enthousiasme pour les grands génies qu'il admire; il se montre en général partisan d'un goût simple et quelquefois même d'un goût rude; mais il fait exception à cette façon de voir en faveur des peuples du Midi. Leurs jeux de mots et leurs *concetti* ne sont point l'objet de sa censure; il déteste le maniéré qui naît de l'esprit de société, mais celui qui vient du luxe de l'imagination lui plaît en poésies, comme la profusion des couleurs et des parfums dans la nature. Schlegel, après s'être acquis une grande réputation par sa traduction de Shakespeare, a pris pour Calderon un amour aussi vif, mais

d'un genre très-différent de celui que Shakespeare peut inspirer ; car autant l'auteur anglais est profond et sombre dans la connaissance du cœur humain, autant le poète espagnol s'abandonne avec douceur et charme à la beauté de la vie, à la sincérité de la foi, à tout l'éclat des vertus que colore le soleil de l'âme.

J'étais à Vienne, quand W. Schlegel y donna son cours public. Je n'attendais que de l'esprit et de l'instruction dans des leçons qui avaient l'enseignement pour but ; je fus confondue d'entendre un critique éloquent comme un orateur ; et qui, loin de s'acharner aux défauts, éternel aliment de la médiocrité jalouse, cherchait seulement à faire revivre le génie créateur.

La littérature espagnole est peu connue, c'est elle qui fut l'objet d'un des plus beaux morceaux prononcés dans la séance à laquelle j'assistai. W. Schlegel nous peignit cette nation chevaleresque dont les poètes étaient guerriers, et les guerriers poètes. Il cita ce comte Ercilla, « qui composa sous » une tente son poème de l'Araucana, tan-

» tôt sur les plages de l'Océan, tantôt au
» pied des Cordillières, pendant qu'il fai-
» sait la guerre aux sauvages révoltés. Gar-
» cillasse, un des descendans des Incas,
» écrivait des poésies d'amour sur les ruines
» de Carthage, et périt à l'assaut de Tunis.
» Cervantes fut grièvement blessé à la ba-
» taille de Lépante; Lopès de Vega échappa
» comme par miracle à la defaite de la
» flotte invincible; et Calderon servit en
» intrépide soldat dans les guerres de Flan-
» dre et d'Italie.

» La religion et la guerre se mêlèrent chez
» les Espagnols plus que dans tout autre
» nation; ce sont eux qui, par des combats
» continuels, repoussèrent les Maures de
» leur sein, et l'on pouvait les considérer
» comme l'avant-garde de la chrétienté eu-
» ropéenne; ils conquirent leurs églises sur
» les Arabes; un acte de leur culte était un
» trophée pour leurs armes; et leur foi triom-
» phante, quelquefois portée jusqu'au fa-
» natisme, s'alliait avec le sentiment de
» l'honneur, et donnait à leur caractère
» une imposante dignité. Cette gravité mê-

» lée d'imagination, cette gaîté même qui
» ne fait rien perdre au sérieux de toutes
» les affections profondes, se montrent dans
» la littérature espagnole, toute composée
» de fictions et de poésies, dont la religion,
» l'amour et les exploits guerriers sont l'ob-
» jet. On dirait que dans ces temps où le
» Nouveau-Monde fut découvert, les trés-
» sors d'un autre hémisphère servaient aux
» richesses de l'imagination aussi bien qu'à
» celles de l'état, et que dans l'empire de
» la poésie, comme dans celui de Charles-
» Quint, le soleil ne cessait jamais d'éclai-
» rer l'horizon. »

Les auditeurs de W. Schlegel furent vivement émus par ce tableau, et la langue allemande, dont il se servait avec élégance, entourait de pensées profondes et d'expressions sensibles, les noms retentissans de l'espagnol, ces noms qui ne peuvent être prononcés sans que déjà l'imagination croie voir les orangers du royaume de Grenade et les palais des rois maures (1).

(1) Wilhelm Schlegel, que je cite ici comme le premier critique littéraire de l'Allemagne, est l'au-

On peut comparer la manière de W. Schlegel, en parlant de poésie, à celle de Winckelmann, en décrivant les statues; et c'est ainsi seulement qu'il est honorable d'être un critique; tous les hommes du métier suffisent pour enseigner les fautes ou les négligences qu'on doit éviter: mais après le génie, ce qu'il y a de plus semblable à lui, c'est la puissance de le connaître et de l'admirer.

Frédéric Schlegel, s'étant occupé de philosophie, s'est voué moins exclusivement que son frère à la littérature; cependant le morceau qu'il a écrit sur la culture intellectuelle des Grecs et des Romains, rassemble en un court espace des aperçus et

teur d'une brochure française nouvellement publiée, sous le titre de *Réflexions sur le Système continental.* — Ce même W. Schlegel a fait aussi imprimer à Paris, il y a quelques années, une comparaison de la Phèdre d'Euripide et de celle de Racine: elle excita une grande rumeur parmi les littérateurs parisiens; mais personne ne put nier que W. Schlegel, quoique Allemand, n'écrivît assez bien le français pour qu'il lui fût permis de parler de Racine.

des résultats du premier ordre. Frédéric Schlegel est l'un des hommes célèbres de l'Allemagne dont l'esprit a le plus d'originalité ; et loin de se fier à cette originalité qui lui promettait tant de succès, il a voulu l'appuyer sur des études immenses : c'est une grande preuve de respect pour l'espèce humaine, que de ne jamais lui parler d'après soi seul, et sans s'être informé consciencieusement de tout ce que nos prédécesseurs nous ont laissé pour héritage. Les Allemands, dans les richesses de l'esprit humain, sont de véritables propriétaires : ceux qui s'en tiennent à leurs lumières naturelles, ne sont que des prolétaires en comparaison d'eux.

Après avoir rendu justice aux rares talens des deux Schlegel, il faut examiner pourtant en quoi consiste la partialité qu'on leur reproche, et dont il est vrai que plusieurs de leurs écrits ne sont pas exempts : ils penchent visiblement pour le moyen âge, et pour les opinions de cette époque ; la chevalerie sans taches, la foi sans bornes, et la poésie sans réflexions leur parais-

sent inséparables, et s'appliquent à tout ce qui pourrait diriger dans ce sens les esprits et les âmes. W. Schlegel exprime son admiration pour le moyen âge dans plusieurs de ses écrits, et particulièrement dans deux stances dont voici la traduction :

« L'Europe était une dans ces grands » siècles, et le sol de cette patrie univer- » selle était fécond en généreuses pensées, » qui peuvent servir de guide dans la vie » et dans la mort. Une même chevalerie » changeait les combattans en frères d'ar- » mes : c'était pour défendre une même foi » qu'ils s'armaient; un même amour inspirait » tous les cœurs, et la poésie qui chantait » cette alliance, exprimait le même senti- » ment dans les langages divers.

» Ah! la noble énergie des âges anciens » est perdue : notre siècle est l'inventeur » d'une étroite sagesse, et ce que les hom- » mes faibles ne sauraient concevoir, n'est » à leurs yeux qu'une chimère; toutefois » rien de divin ne peut réussir, entrepris » avec un cœur profane. Hélas! nos temps » ne connaissent plus ni la foi, ni l'amour;

» comment pourrait-il leur rester l'espé-
» rance ! »

Des opinions dont la tendance est si marquée doivent nécessairement altérer l'impartialité des jugemens sur les ouvrages de l'art : sans doute, et je n'ai cessé de le répéter dans le cours de cet écrit, il est à désirer que la littérature moderne soit fondée sur notre histoire et sur notre croyance ; néanmoins il ne s'ensuit pas que les productions littéraires du moyen âge puissent être considérées comme vraiment bonnes. Leur énergique simplicité, le caractère pur et loyal qui s'y manifeste, excitent un vif intérêt ; mais la connaissance de l'antique et les progrès de la civilisation, nous ont valu des avantages qu'on ne doit pas dédaigner. Il ne s'agit pas de faire reculer l'art, mais de réunir autant qu'on le peut les qualités diverses développées dans l'esprit humain à différentes époques.

On a fort accusé les deux Schlegel de ne pas rendre justice à la littérature française; il n'est point d'écrivains cependant qui

aient parlé avec plus d'enthousiasme du génie de nos troubadours, et de cette chevalerie française, sans pareille en Europe, lorsqu'elle réunissait au plus haut point l'esprit et la loyauté, la grâce et la franchise, le courage et la gaîté, la simplicité la plus touchante et la naïveté la plus ingénieuse; mais les critiques allemands ont prétendu que les traits distinctifs du caractère français s'étaient effacés pendant le cours du règne de Louis XIV : la littérature, disent-ils, dans les siècles appelés classiques, perd en originalité ce qu'elle gagne en correction; ils ont attaqué nos poètes en particulier, avec une grande force d'argumens et de moyens. L'esprit général de ces critiques est le même que celui de Rousseau, dans sa lettre contre la musique française. Ils croient trouver dans plusieurs de nos tragédies l'espèce d'affectation pompeuse que Rousseau reproche à Lulli et à Rameau, et ils prétendent que le même goût qui faisait préférer Coypel et Boucher dans la peinture, et le chevalier Bernin dans la sculpture, interdit à la poésie l'é-

lan qui seul en fait une jouissance divine ; enfin ils seraient tentés d'appliquer à notre manière de concevoir et d'aimer les beaux-arts, ces vers tant cités de Corneille :

> Othon à la princesse a fait un compliment,
> Plus en homme d'esprit qu'en véritable amant.

W. Schlegel rend hommage cependant à la plupart de nos grands auteurs : mais ce qu'il s'attache à prouver seulement, c'est que depuis le milieu du dix-septième siècle le genre maniéré a dominé dans toute l'Europe ; et que cette tendance a fait perdre la verve audacieuse qui animait les écrivains et les artistes, à la renaissance des lettres. Dans les tableaux et les bas-reliefs où Louis XIV est peint, tantôt en Jupiter, tantôt en Hercule, il est représenté nu, ou revêtu seulement d'une peau de lion, mais avec sa grande perruque sur la tête. Les écrivains de la nouvelle école prétendent que l'on pourrait appliquer cette grande perruque à la physionomie des beaux-arts, dans le dix-septième siècle : il s'y mêlait

toujours une politesse affectée, dont une grandeur factice était la cause.

Il est intéressant d'examiner cette manière de voir, malgré les objections sans nombre qu'on peut y opposer; ce qui est certain au moins, c'est que les aristarques allemands sont parvenus à leur but, puisqu'ils sont de tous les écrivains, depuis Lessing, ceux qui ont le plus efficacement contribué à rendre l'imitation de la littérature française tout-à-fait hors de mode en Allemagne; mais de peur du goût français, ils n'ont pas assez perfectionné le goût allemand, et souvent ils ont rejeté des observations pleines de justesse, seulement parce que nos écrivains les avaient faites.

On ne sait pas faire un livre en Allemagne; rarement on y met l'ordre et la méthode qui classent les idées dans la tête du lecteur; et ce n'est point parce que les Français sont impatiens, mais parce qu'ils ont l'esprit juste, qu'ils se fatiguent de ce défaut; les fictions ne sont pas dessinées, dans les poésies allemandes, avec ces contours fermes et précis qui en assurent l'effet,

et le vague de l'imagination correspond à l'obscurité de la pensée. Enfin, si les plaisanteries bizarres et vulgaires de quelques ouvrages prétendus comiques manquent de goût, ce n'est pas à force de naturel, c'est parce que l'affectation de l'énergie est au moins aussi ridicule que celle de la grâce. *Je me fais vif,* disait un Allemand en sautant par la fenêtre : quand on se fait, on n'est rien : il faut recourir au bon goût français, contre la vigoureuse exagération de quelques Allemands, comme à la profondeur des Allemands, contre la frivolité dogmatique de quelques Français.

Les nations doivent se servir de guide les unes aux autres, et toutes auraient tort de se priver des lumières qu'elles peuvent mutuellement se prêter. Il y a quelque chose de très-singulier dans la différence d'un peuple à un autre : le climat, l'aspect de la nature, la langue, le gouvernement, enfin surtout les événemens de l'histoire, puissance plus extraordinaire encore que toutes les autres, contribuent à ces diversités, et nul homme, quelque supérieur

qu'il soit, ne peut deviner ce qui se développe naturellement dans l'esprit de celui qui vit sur un autre sol, et respire un autre air : on se trouvera donc bien en tout pays d'accueillir les pensées étrangères ; car, dans ce genre, l'hospitalité fait la fortune de celui qui reçoit.

CHAPITRE XXXII.

DES BEAUX-ARTS EN ALLEMAGNE.

Les Allemands en général conçoivent mieux l'art qu'ils ne le mettent en pratique : à peine ont-ils une impression, qu'ils en tirent une foule d'idées. Ils vantent beaucoup le mystère, mais c'est pour le révéler, et l'on ne peut montrer aucun genre d'originalité en Allemagne, sans que chacun vous explique comment cette originalité vous est venue ; c'est un grand inconvénient, surtout pour les arts, où tout est sensation ; ils sont analysés avant d'être sentis, et l'on a beau dire après qu'il faut renoncer à l'analyse, l'on a goûté du fruit de l'arbre de la science, et l'innocence du talent est perdue.

Ce n'est pas assurément que je conseille, relativement aux arts, l'ignorance que je n'ai cessé de blâmer en littérature ; mais il faut distinguer les études relatives à la pratique de

l'art, de celles qui ont uniquement pour objet la théorie du talent ; celles-ci, poussées trop loin, étouffent l'invention ; l'on est troublé par le souvenir de tout ce qui a été dit sur chaque chef-d'œuvre, on croit sentir entre soi et l'objet que l'on veut peindre une foule de traités sur la peinture et la sculpture, l'idéal et le réel, et l'artiste n'est plus seul avec la nature. Sans doute l'esprit de ces divers traités est toujours l'encouragement ; mais à force d'encouragement on lasse le génie, comme à force de gêne on l'éteint ; et dans tout ce qui tient à l'imagination, il faut une si heureuse combinaison d'obstacles et de facilité, que des siècles peuvent s'écouler sans que l'on arrive à ce point juste qui fait éclore l'esprit humain dans toute sa force.

Avant l'époque de la réformation, les Allemands avaient une école de peinture que ne dédaignait pas l'école italienne. Albert Dürer, Lucas Cranach, Holbein, ont, dans leur manière de peindre, des rapports avec les prédécesseurs de Raphaël, Perugin, André Mantegne, etc. Holbein se

rapproche davantage de Léonard de Vinci ; en général cependant, il y a plus de dureté dans l'école allemande que dans celle des Italiens, mais non moins d'expression et de recueillement dans les physionomies. Les peintres du quinzième siècle avaient peu de connaissance des moyens de l'art; mais une bonne foi et une modestie touchante se faisaient remarquer dans leurs ouvrages; on n'y voit pas de prétentions à d'ambitieux effets, l'on n'y sent que cette émotion intime pour laquelle tous les hommes de talent cherchent un langage, afin de ne pas mourir sans avoir fait part de leur âme à leurs contemporains.

Dans ces tableaux du quatorzième et du quinzième siècles, les plis des vêtemens sont tous droits, les coiffures un peu raides, les attitudes très-simples ; mais il y a quelque chose dans l'expression des figures qu'on ne se lasse point de considérer. Les tableaux inspirés par la religion chrétienne produisent une impression semblable à celle de ces psaumes qui mêlent avec tant de charme la poésie à la piété.

La seconde et la plus belle époque de la peinture fut celle où les peintres conservèrent la vérité du moyen âge, en y joignant toute la splendeur de l'art : rien ne correspond chez les Allemands au siècle de Léon x. Vers la fin du dix-septième siècle et jusqu'au milieu du dix-huitième, les beaux-arts tombèrent presque partout dans une singulière décadence ; le goût était dégénéré en affectation ; Winckelmann alors exerça la grande influence, non-seulement sur son pays, mais sur le reste de l'Europe, et ce furent ses écrits qui tournèrent toutes les imaginations des artistes vers l'étude et l'admiration des monumens antiques : il s'entendait bien mieux en sculpture qu'en peinture ; aussi porta-t-il les peintres à mettre dans leurs tableaux des statues coloriées, plutôt que de faire sentir en tout la nature vivante. Cependant la peinture perd la plus grande partie de son charme en se rapprochant de la sculpture ; l'illusion nécessaire à l'une est directement contraire aux formes immuables et prononcées de l'autre. Quand les peintres prennent exclusivement la beauté

antique pour modèle, comme ils ne la connaissent que par des statues, il leur arrive ce qu'on reproche à la littérature classique des modernes, ce n'est point dans leur propre inspiration qu'ils puisent les effets de l'art.

Mengs, peintre allemand, s'est montré un penseur philosophe dans ses écrits sur son art : ami de Winckelmann, il partagea son admiration pour l'antique ; mais néanmoins il a souvent évité les défauts qu'on peut reprocher aux peintres formés par les écrits de Winckelmann, et qui se bornent pour la plupart à copier les chefs-d'œuvre anciens. Mengs s'était aussi proposé pour modèle le Corrège, celui de tous les peintres qui s'éloigne le plus dans ses tableaux du genre de la sculpture, et dont le clair-obscur rappelle les vagues et délicieuses impressions de la mélodie.

Les artistes allemands avaient presque tous adopté les opinions de Winckelmann, jusqu'au moment où la nouvelle école littéraire a étendu son influence aussi sur les beaux-arts. Goethe, dont nous retrouvons

partout l'esprit universel, a montré dans ses ouvrages qu'il comprenait le vrai génie de la peinture bien mieux que Winkelmann; toutefois, convaincu comme lui que les sujets du christianisme ne sont pas favorables à l'art, il cherche à faire revivre l'enthousiasme pour la mythologie, et c'est une tentative dont le succès est impossible; peut-être ne sommes-nous capables, en fait de beaux-arts, ni d'être chrétiens ni d'être païens; mais si dans un temps quelconque l'imagination créatrice renaît chez les hommes, ce ne sera sûrement pas en imitant les anciens qu'elle se fera sentir.

La nouvelle école soutient dans les beaux-arts le même système qu'en littérature, et proclame hautement le christianisme comme la source du génie des modernes; les écrivains de cette école caractérisent aussi d'une façon toute nouvelle ce qui dans l'architecture gothique s'accorde avec les sentimens religieux des chrétiens. Il ne s'ensuit pas que les modernes puissent et doivent construire des églises gothiques; ni l'art ni la nature ne se répètent : ce qui importe seu-

lement, dans le silence actuel du talent, c'est de détruire le mépris qu'on a voulu jeter sur toutes les conceptions du moyen âge; sans doute il ne nous convient pas de les adopter, mais rien ne nuit plus au développement du génie que de considérer comme barbare quoi que ce soit d'original.

J'ai déjà dit, en parlant de l'Allemagne, qu'il y avait peu d'édifices modernes remarquables; on ne voit guère dans le Nord, en général, que des monumens gothiques, et la nature et la poésie secondent les dispositions de l'âme que ces monumens font naître. Un écrivain allemand, Gœrres, a donné une description intéressante d'une ancienne église : « On voit, dit-il, des figures de che-
» valiers à genoux sur un tombeau, les
» mains jointes; au-dessus sont placées quel-
» ques raretés merveilleuses de l'Asie, qui
» semblent là pour attester, comme des té-
» moins muets, les voyages du mort dans
» la Terre sainte. Les arcades obscures de
» l'église couvrent de leur ombre ceux qui
» reposent; on se croirait au milieu d'une
» forêt dont la mort a pétrifié les branches

» et les feuilles, de manière qu'elles ne peu-
» vent plus ni se balancer ni s'agiter, quand
» les siècles, comme le vent des nuits, s'en-
» gouffrent sous leurs voûtes prolongées.
» L'orgue fait entendre ses sons majestueux
» dans l'église ; des inscriptions en lettres
» de bronze, à demi détruites par l'humide
» vapeur du temps, indiquent confusément
» les grandes actions qui redeviennent de
» la fable, après avoir été si long-temps
» d'une éclatante vérité. »

En s'occupant des arts, en Allemagne, on est conduit à parler plutôt des écrivains que des artistes. Sous tous les rapports, les Allemands sont plus forts dans la théorie que dans la pratique, et le Nord est si peu favorable aux arts qui frappent les yeux, qu'on dirait que l'esprit de réflexion lui a été donné seulement pour qu'il servît de spectateur au Midi.

On trouve en Allemagne un grand nombre de galeries de tableaux et de collections de dessins, qui supposent l'amour des arts dans toutes les classes. Il y a, chez les grands seigneurs et les hommes de lettres

du premier rang, de très-belles copies des chefs-d'œuvre de l'antiquité; la maison de Gœthe est à cet égard fort remarquable; il ne recherche pas seulement le plaisir que peut causer la vue des statues et des tableaux des grands maîtres, il croit que le génie et l'âme s'en ressentent. — *J'en deviendrais meilleur,* disait-il, *si j'avais sous les yeux la tête de Jupiter Olympien, que les anciens ont tant admirée.* — Plusieurs peintres distingués sont établis à Dresde; les chefs-d'œuvre de la galerie y excitent le talent et l'émulation. Cette Vierge de Raphaël, que deux enfans contemplent, est à elle seule un trésor pour les arts : il y a dans cette figure une élévation et une pureté qui sont l'idéal de la religion et de la force intérieure de l'âme. La perfection des traits n'est dans ce tableau qu'un symbole; les longs vêtemens, expression de la pudeur, reportent tout l'intérêt sur le visage, et la physionomie, plus admirable encore que les traits, est comme la beauté suprême qui se manifeste à travers la beauté terrestre. Le Christ, que sa mère tient dans ses bras,

est tout au plus âgé de deux ans; mais le peintre a su merveilleusement exprimer la force puissante de l'être divin dans un visage à peine formé. Le regard des anges enfans qui sont placés au bas du tableau est délicieux : il n'y a que l'innocence de cet âge qui ait encore du charme à côté de la céleste candeur; leur étonnement, à l'aspect de la Vierge rayonnante, ne ressemble point à la surprise que les hommes pourraient éprouver; ils ont l'air de l'adorer avec confiance parce qu'ils reconnaissent en elle une habitante de ce ciel que naguère ils ont quitté.

La Nuit du Corrège est, après la Vierge de Raphaël, le plus beau chef-d'œuvre de la galerie de Dresde. On a représenté bien souvent l'adoration des bergers; mais comme la nouveauté du sujet n'est presque de rien dans le plaisir que cause la peinture, il suffit de la manière dont le tableau du Corrège est conçu pour l'admirer : c'est au milieu de la nuit que l'enfant sur les genoux de sa mère reçoit les hommages des pâtres étonnés. La lumière qui part de la sainte

auréole dont sa tête est entourée a quelque chose de sublime; les personnages placés dans le fond du tableau, et loin de l'enfant divin, sont encore dans les ténèbres, et l'on dirait que cette obscurité est l'emblème de la vie humaine, avant que la révolution l'eût éclairée.

Pami les divers tableaux des peintres modernes à Dresde, je me rappelle une tête du Dante qui avait un peu le caractère de la figure d'Ossian, dans le beau tableau de Gérard. Cette analogie est heureuse : le Dante et le fils de Fingal peuvent se donner la main à travers les siècles et les nuages.

Un tableau de Hartmann représente la visite de Magdelaine et de deux femmes nommées Marie, au tombeau de Jésus-Christ; l'ange leur apparaît pour leur annoncer qu'il est ressuscité; ce cercueil ouvert qui ne renferme plus de restes mortels, ces femmes d'une admirable beauté levant les yeux vers le ciel, pour y apercevoir celui qu'elles venaient chercher dans les ombres du sépulcre, forment un tableau pittoresque et dramatique tout à la fois.

Schick, autre artiste allemand, maintenant établi à Rome, y a composé un tableau qui représente le premier sacrifice de Noé, après le déluge; la nature, rajeunie par les eaux, semble avoir acquis une fraîcheur nouvelle; les animaux ont l'air d'être familiarisés avec le patriarche et ses enfans, comme ayant échappé ensemble au déluge universel. La verdure, les fleurs et le ciel, sont peints avec des couleurs vives et naturelles, qui retracent la sensation causée par les paysages de l'Orient. Plusieurs autres artistes s'essaient, de même que Schick, à suivre en peinture le nouveau système introduit, ou plutôt renouvelé dans la poétique littéraire; mais les arts ont besoin de richesses, et les grandes fortunes sont dispersées dans les différentes villes de l'Allemagne. D'ailleurs, jusqu'à présent, le véritable progrès qu'on a fait en Allemagne, c'est de sentir et de copier les anciens maîtres selon leur esprit: le génie original ne s'y est pas encore fortement prononcé.

La sculpture n'a pas été cultivée avec un grand succès chez les Allemands, d'abord

parce qu'il leur manque le marbre, qui rend les chefs-d'œuvre immortels, et parce qu'ils n'ont guère le tact ni la grâce des attitudes et des gestes, que la gymnastique ou la danse peuvent seules rendre faciles; néanmoins un Danois, Thorwaldsen, élevé en Allemagne, rivalise maintenant à Rome avec Canova, et son Jason ressemble à celui que décrit Pindare, comme le plus beau des hommes : une toison est sur son bras gauche; il tient une lance à la main, et le repos de la force caractérise le héros.

J'ai déjà dit que la sculpture en général perdait à ce que la danse fût entièrement négligée; le seul phénomène qu'il y ait dans cet art en Allemagne, c'est Ida Brunn, jeune fille que son existence sociale exclut de la vie d'artiste; elle a reçu de la nature et de sa mère un talent inconcevable pour représenter par de simples attitudes les tableaux les plus touchans, ou les plus belles statues; sa danse n'est qu'une suite de chefs-d'œuvre passagers, dont on voudrait fixer chacun pour toujours; il est vrai que la mère d'Ida a conçu, dans son imagination,

tout ce que sa fille sait peindre aux regards. Les poésies de madame Brunn font découvrir dans l'art et la nature mille richesses nouvelles que les regards distraits n'avaient point aperçues. J'ai vu la jeune Ida, encore enfant, représenter Althée prête à brûler le tison auquel est attachée la vie de son fils Méléagre; elle exprimait, sans paroles, la douleur, les combats et la terrible résolution d'une mère; ses regards animés servaient sans doute a faire comprendre ce qui se passait dans son cœur; mais l'art de varier ses gestes, et de draper en artiste le manteau de pourpre dont elle était revêtue, produisait au moins autant d'effet que sa physionomie même; souvent elle s'arrêtait long-temps dans la même attitude, et chaque fois un peintre n'aurait pu rien inventer de mieux que le tableau qu'elle improvisait; un tel talent est unique. Cependant je crois qu'on réussirait plutôt en Allemagne à la danse pantomime qu'à celle qui consiste uniquement, comme en France, dans la grâce et dans l'agilité du corps.

Les Allemands excellent dans la musique

instrumentale; les connaissances qu'elle exige, et la patience qu'il faut pour la bien exécuter, leur sont tout-à-fait naturelles; ils ont aussi des compositeurs d'une imagination très-variée et très-féconde; je ne ferai qu'une objection à leur génie, comme musiciens; ils mettent trop d'esprit dans leurs ouvrages, ils réfléchissent trop à ce qu'ils font. Il faut dans les beaux-arts plus d'instinct que de pensées; les compositeurs allemands suivent trop exactement le sens des paroles; c'est un grand mérite, il est vrai, pour ceux qui aiment plus les paroles que la musique, et d'ailleurs l'on ne saurait nier que le désaccord entre le sens des unes et l'expression de l'autre ne fût désagréable : mais les Italiens, qui sont les vrais musiciens de la nature, ne conforment les airs aux paroles que d'une manière générale. Dans les romances, dans les vaudevilles, comme il n'y a pas beaucoup de musique, on peut soumettre aux paroles le peu qu'il y en a; mais dans les grands effets de la mélodie, il faut aller droit à l'âme par une sensation immédiate.

Ceux qui n'aiment pas beaucoup la peinture en elle-même attachent une grande importance aux sujets des tableaux ; ils voudraient y retrouver les impressions que produisent les scènes dramatiques; il en est de même en musique; quand on la sent faiblement on exige qu'elle se conforme avec fidélité aux moindres nuances des paroles; mais quand elle émeut jusqu'au fond de l'âme, toute attention donnée à ce qui n'est pas elle ne serait qu'une distraction importune; et pourvu qu'il n'y ait pas d'opposition entre le poème et la musique, on s'abandonne à l'art qui doit toujours l'emporter sur tous les autres. Car la rêverie délicieuse dans laquelle il nous plonge, anéantit les pensées que les mots peuvent exprimer, et la musique réveillant en nous le sentiment de l'infini, tout ce qui tend à particulariser l'objet de la mélodie doit en diminuer l'effet.

Gluck, que les Allemands comptent avec raison parmi leurs hommes de génie, a su merveilleusement adapter le chant aux paroles, et dans plusieurs de ses opéras, il a

rivalisé avec le poète par l'expression de sa musique. Lorsque Alceste a résolu de mourir pour Admète, et que ce sacrifice, secrètement offert aux dieux, a rendu son époux à la vie, le contraste des airs joyeux qui célèbrent la convalescence du roi, et des gémissemens étouffés de la reine condamnée à le quitter, est d'un grand effet tragique. Oreste, dans Iphigénie en Tauride, dit : *Le calme rentre dans mon âme,* — et l'air qu'il chante exprime ce sentiment ; mais l'accompagnement de cet air est sombre et agité. Les musiciens étonnés de ce contraste, voulaient adoucir l'accompagnement en l'exécutant ; Gluck s'en irritait, et leur criait : « N'écoutez pas Oreste : il dit qu'il est calme ; il ment. » Le Poussin, en peignant les danses des bergères, place dans le paysage le tombeau d'une jeune fille, sur lequel est écrit : *Et moi aussi, je vécus en Arcadie.* Il y a de la pensée dans cette manière de concevoir les arts, comme dans les combinaisons ingénieuses de Gluck ; mais les arts sont au-dessus de la pensée : leur langage, ce sont les couleurs, ou les formes,

ou les sons. Si l'on pouvait se figurer les impressions dont notre âme serait susceptible, avant qu'elle connût la parole, on concevrait mieux l'effet de la peinture et de la musique.

De tous les musiciens peut-être, celui qui a montré le plus d'esprit dans le talent de marier la musique avec les paroles, c'est Mozart. Il fait sentir dans ses opéras, et surtout dans le Festin de Pierre, toutes les gradations des scènes dramatiques; le chant est plein de gaîté, tandis que l'accompagnement bizarre et fort semble indiquer le sujet fantasque et sombre de la pièce. Cette spirituelle alliance du musicien avec le poète donne aussi un genre de plaisir, mais un plaisir qui naît de la réflexion, et celui-là n'appartient pas à la sphère merveilleuse des arts.

J'ai entendu à Vienne la Création de Haydn, quatre cents musiciens l'exécutaient à la fois, c'était une digne fête en l'honneur de l'œuvre qu'elle célébrait; mais Haydn aussi nuisait quelquefois à son talent par son esprit même; à ces paroles du

texte : *Dieu dit que la lumière soit, et la lumière fut,* les instrumens jouaient d'abord très-doucement, et se faisaient à peine entendre, puis tout-à-coup ils parlaient tous avec un bruit terrible, qui devait signaler l'éclat du jour. Aussi un homme d'esprit disait-il *qu'à l'apparition de la lumière il fallait se boucher les oreilles.*

Dans plusieurs autres morceaux de la Création, la même recherche d'esprit peut être souvent blâmée ; la musique se traine quand les serpens sont créés ; elle redevient brillante avec le chant des oiseaux, et dans les Saisons aussi de Haydn, ces allusions se multiplient plus encore. Ce sont des *concetti* en musique que des effets ainsi préparés ; sans doute de certaines combinaisons de l'harmonie peuvent rappeler des merveilles de la nature, mais ces analogies ne tiennent en rien à l'imitation, qui n'est jamais qu'un jeu factice. Les ressemblances réelles des beaux-arts entr'eux et des beaux-arts avec la nature, dépendent des sentimens du même genre qu'ils excitent dans notre âme par des moyens divers.

L'imitation et l'expression diffèrent extrêmement dans les beaux-arts : l'on est assez généralement d'accord, je crois, pour exclure la musique imitative ; mais il reste toujours deux manières de voir sur la musique expressive ; les uns veulent trouver en elle la traduction des paroles, les autres, et ce sont les Italiens, se contentent d'un rapport général entre les situations de la pièce et l'intention des airs, et cherchent les plaisirs de l'art uniquement en lui-même. La musique des Allemands est plus variée que celle des Italiens, et c'est en cela peut-être qu'elle est moins bonne ; l'esprit est condamné à la variété, c'est sa misère qui en est la cause ; mais les arts, comme le sentiment, ont une admirable monotonie, celle dont on voudrait faire un moment éternel.

La musique d'église est moins belle en Allemagne qu'en Italie, parce que les instrumens y dominent toujours. Quand on a entendu à Rome le *Miserere* chanté par des voix seulement, toute musique instrumentale, même celle de la chapelle de Dresde, paraît

terrestre. Les violons et les trompettes font partie de l'orchestre de Dresde, pendant le service divin, et la musique y est plus guerrière que religieuse; le contraste des impressions vives qu'elle fait éprouver avec le recueillement d'une église n'est pas agréable; il ne faut pas animer la vie auprès des tombeaux; la musique militaire porte à sacrifier l'existence, mais non à s'en détacher.

La musique de la chapelle de Vienne mérite aussi d'être vantée; celui de tous les arts que les Viennois apprécient le plus, c'est la musique; cela fait espérer qu'un jour ils deviendront poètes, car, malgré leurs goûts un peu prosaïques, quiconque aime la musique est enthousiaste, sans le savoir, de tout ce qu'elle rappelle. J'ai entendu à Vienne le *Réquiem* que Mozart a composé quelques jours avant de mourir, et qui fut chanté dans l'église, le jour de ses obsèques; il n'est pas assez solennel pour la situation, et l'on y retrouve encore de l'ingénieux, comme dans tout ce qu'a fait Mozart; néanmoins, qu'y a-t-il de plus

touchant qu'un homme d'un talent supérieur, célébrant ainsi ses propres funérailles, inspiré tout à la fois par le sentiment de sa mort et de son immortalité! Les souvenirs de la vie doivent décorer les tombeaux; les armes d'un guerrier y sont suspendues, et les chefs-d'œuvre de l'art causent une impression solennelle dans le temple où reposent les restes de l'artiste.

FIN DU SECOND VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES

DANS CE VOLUME.

Pag.

— XVII. Les Brigands, et Don Carlos, de Schiller. 1

—XVIII. Walstein, et Marie Stuart. 22

— XIX. Jeanne d'Arc, et la Fiancée de Messine. 74

— XX. Guillaume Tell. 103

— XXI. Goetz de Berlichingen, et le comte d'Egmont. . . . 117

— XXII. Iphigénie en Tauride, Torquato Tasso, etc. . 145

—XXIII. Faust. 164

—XXIV. Luther, Attila, Les Fils de la Vallée, La Croix sur la Baltique, le Vingt-quatre Février, par Werner. 215

Pag.

CHAP. XXV. Diverses pièces du théâtre allemand et danois. . . . 241
— XXVI. De la comédie. 262
— XXVII. De la déclamation. . . . 284
— XXVIII. Des romans. 313
— XXIX. Des historiens allemands, et de J. de Müller en particulier. 348
— XXX. Herder. 362
— XXXI. Des richesses littéraires de l'Allemagne, et de ses critiques les plus renommés, Auguste Wilhelm et Frédéric Schlegel. 368
— XXXII. Des beaux-arts en Allemagne. 389

FIN DE LA TABLE.

4